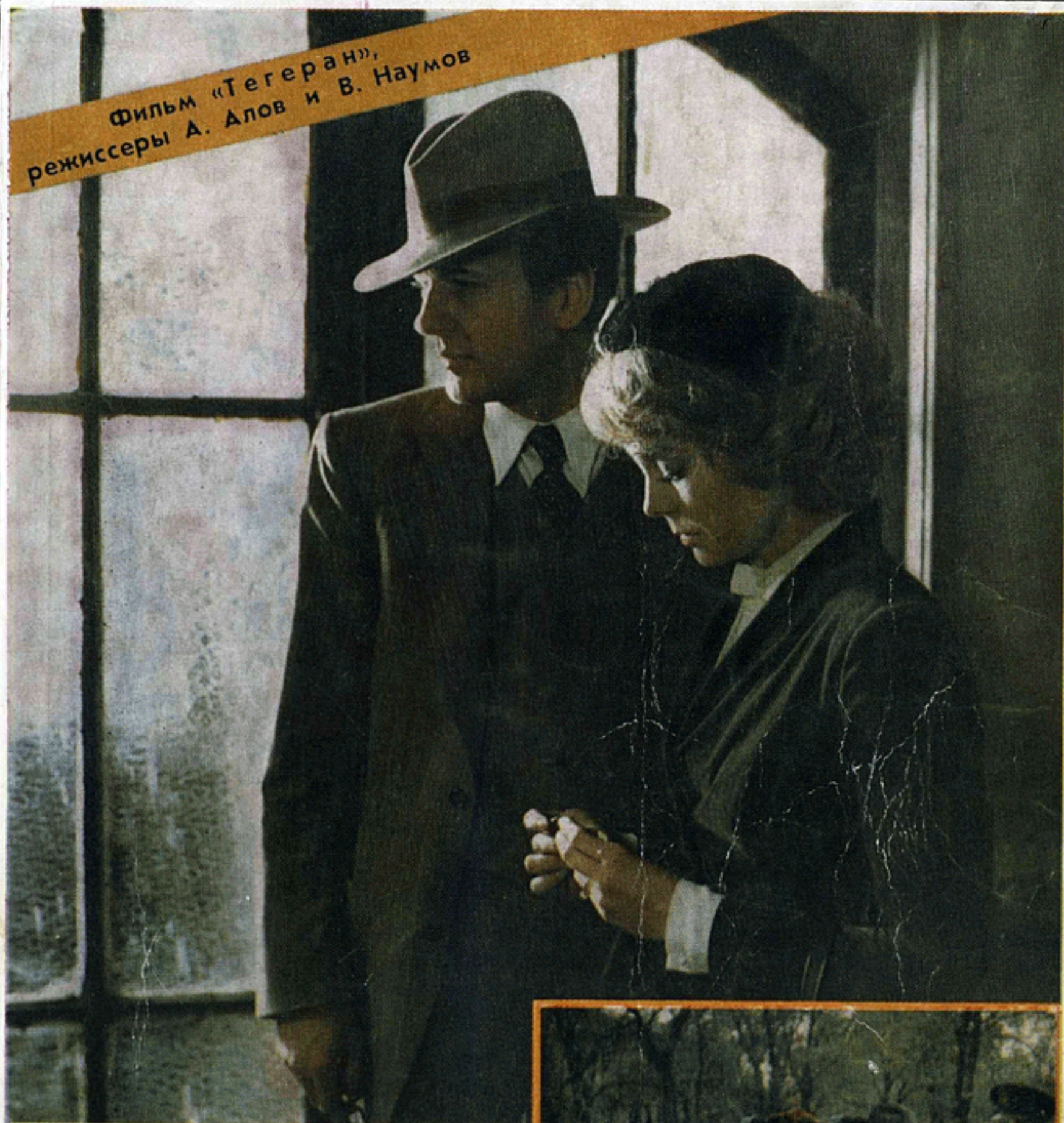
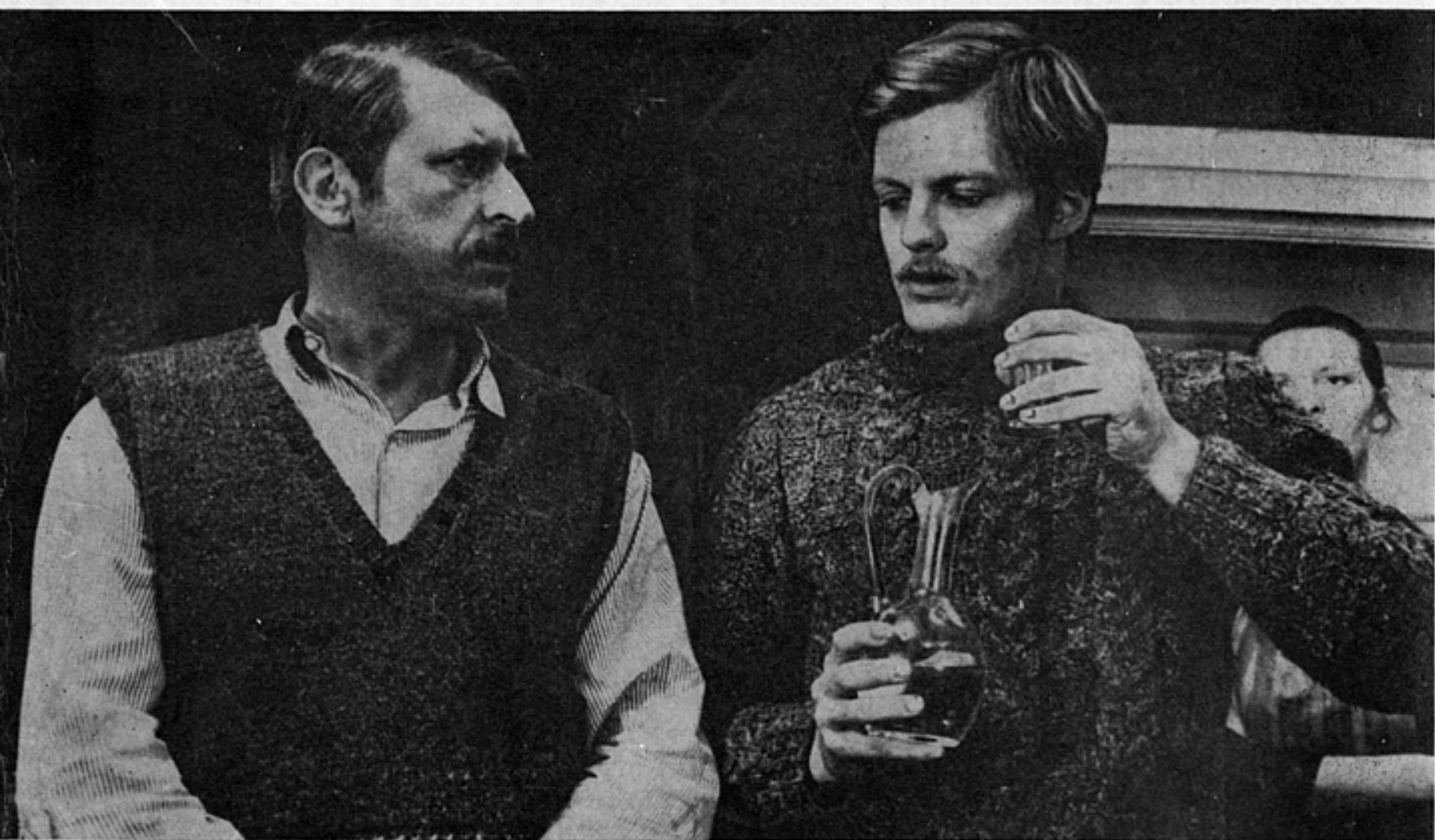


Фильм «Тегеран»,
режиссеры А. Алов и В. Наумов



Искусство
КИНО
11 1980



Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР
по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия

БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора)
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Ответственный секретарь
КЕЛЬМАН Л. М.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки

Игорь Костолевский и Наталия Белохвостикова в фильме «Тегеран-43»; кадр из фильма (режиссеры А. Алов и В. Наумов, «Мосфильм»)

На 2-й стр. обложки

Витаутас Томкус и Петерис Гаудыныш в фильме «Раненая тишина»; кадры из фильма (режиссер А. Кундялис, Литовская киностудия)

На 4-й стр. обложки

Кадры из фильма «Тегеран-43»

Л. Кулиджанов

В. Антонова

А. Баталов

Асанали Ашимов,
Равиль Батыров,
Наталия Белохвостикова,
Юрий Богатырев,
Раймондас Вабалас,
Михаил Глузский,
Армен Джигарханян,
Георгий Жженов,
Юлий Карасик,
Николай Крючков,
Тимофей Левчук,
Инна Макарова,
Сергей Никоненко,
Всеволод Санаев,
Сергей Соловьев,
Иосиф Хейфиц

И. Розенфельд

Вячеслав Кравченко

Наталья Бочавер

Татьяна Клячко

М. Власов

Ан. Варганов

Д. Писаревский

Е. Левин

Анатолий Гребнев

Абдул Маджид Сарболян

Абду Ода

Александр Липков

СОДЕРЖАНИЕ

Готовясь к XXVI съезду КПСС
3

На пороге нового пятилетия
17

Герои остаются с нами
32

Формирование героя
и формула профессии
49

Путь к современнику

Портреты

79
Точное время

Кино и зритель
103

От своего лица

Полтора часа моего личного времени
107

Разноликий мир кино
110

Наедине с экранным образом

Новые фильмы
115

Чрезвычайное происшествие
123

Сердце хирурга

Теория и история
129

Братья Васильевы: путь и метод
Издано о кинематографе

146

Живое наследие

Памяти товарища
156

Феликс Миронер

За рубежом

157

«В авангарде идейного
развития...»

Наша революция победит
161

Ташкент — это отличная школа
166

Ташкент-80:
экран, обращенный к жизни

187

Синерама

Iskusstvo Kino Cinema Art

Preparing to the XXVth Congress of the CPSU

Lev Kulidzanov

At the Threshold of the New Five Years (p. 3).

Notes of the First Secretary of the Board of the Film-makers' Union about the Soviet cinema between the XXVth and XXVIth Congresses of the CPSU.

Valeria Antonova

Heroes Remain with Us (p. 17). Article deals with the problem of the hero in the Soviet films.

Alexey Batalov

Forming of the Hero and Formula of the Profession (p. 32).

The prominent actor and director — about the characters created by him for the screen.

Asanali

Way to the Contemporary (p. 49).

Ashimov,

The questionnaire of the prominent cineastes on the problem of the positive hero of the Soviet films of the last five years.

Ravil Batyrov,

Natalia

Belokhvostikova

Youry

Bogatyrev,

Rajmondas

Vabalas,

Mikhail

Gluzsky,

Armen

Dzigar Khanian,

Georgy Zenov,

Youli Karasik,

Nikolaj

Kruchkov,

Timofey

Levchuk,

Inna Makarova,

Sergey

Nikonenko,

Vsevolod

Sanaev,

Sergey

Soloviev,

Iosif Heffie

Portraits

Ilia Rosenfield

Exact Time (p. 79). Portrait of the well-known scriptwriter Evgeny Gabrilovich.

Film and Spectator

On Behalf of Oneself

An Hour and a Half of My Personal Time (p. 103).

Many-sided World of Cinema (p. 107).

With the Screen Image in Private

(p. 110). Readers' Estimation of the Film Process.

New Films

Marat Vlasov

The Extraordinary Event (p. 115). Review of the film «People in the Ocean» («Mosfilm», 1980).

Anri Vartanov

Heart of the Surgeon (p. 123). Review of the film «Heart» (The Georgian Studios of the science and documental films, 1980).

Theory and History

Dmitry Pisarevsky

Vasiliev Brothers: The Way and the Method (p. 129).

Article about the creative work of the outstanding Soviet directors Sergey and Georgy Vasiliev.

Published on Cinema

Efim Levin

The Living Heritage (p. 146). Review of the collection of the articles of the outstanding Soviet director Lev Kuleshov.

In Memoriam

Anatoly Grebnev

Felix Mironer (p. 156). To the memory of the known director

Abroad

«In the Vanguard of the Ideological Development...»

Our Revolution Will Conquer (p. 157).

Abdul Madzid

Sarboland

Abdu Oda

Tashkent Is the Perfect School (p. 161).

The guests of the VIth International Film Festival in Tashkent—about their impressions and the tasks of the progressive cineastes of the world.

Alexandr

Lipkov

Tashkent-80: Screen Turned to Life (p. 166).

Article analyses the programme of the VIth International Film Festival. Cinerama (p. 187)

© Журнал «Искусство кино», 1980

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усневича, 9.

Тел. 151-02-72.

Сдано в набор 14.08.80.

Под. к печати 15.10.80 А 05317

Формат бумаги 70×90^{1/16}.

печ. л. 12,12, усл. п. л. 14,18,

уч.-изд. л. 18,3.

Печать высокая

Тираж 56 000 экз. Заказ 2067

Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Чехов Московской области



Подготовка к новому съезду — это мощный рычаг подъема политической и трудовой активности как коммунистов, так и беспартийных.

Л. И. БРЕЖНЕВ

*Л. Кулиджанов,
кандидат в члены ЦК КПСС,
первый секретарь Правления Союза кинематографистов СССР*

На пороге нового пятилетия

Заметки о советском кино между XXV и XXVI съездами КПСС

Вместе со всеми соотечественниками кинематографисты нашей страны переживают в эти дни высокий подъем духа, с особой силой ощущают свою сопричастность делам партии и народа, находятся под впечатлением июньского Пленума Центрального Комитета партии, его Постановления о созыве очередного XXVI съезда КПСС, доклада на Пленуме товарища Леонида Ильича Брежнева, который глубоко проанализировал современную внутреннюю и международную обстановку, указал на основные задачи, встающие перед партией и страной в канун съезда.

Каждый верховный форум советских коммунистов — событие глобальное, ибо никто и нигде не сомневается ныне, что все свершающееся у нас в стране самым непосредственным образом влияет на судьбы мира, судьбы мирового человеческого сообщества.

Предстоящий съезд откроет перед советским народом новые горизонты, коллективно выработает стратегию и тактику партии и общества развитого социализма на новом витке исторической спирали, ведущей к коммунистическому обществу. И нет ничего более естественного, чем стремление любого коллектива, каждого советского гражданина обернуться на путь, пройденный за пять лет после XXV партийного съезда, осмыслить сделанное, порадоваться успехам, вникнуть в причины проторей и недоработок — с тем, чтобы во всеоружии опыта двинуться снова в дорогу.

«За минувшие годы, — отметил на Пленуме ЦК партии товарищ Л. И. Брежнев, — мы накопили ценный опыт коммунистического строительства. Нам необходимо бережно подойти ко всему положительному, что есть в нашей работе, — будь то в городе или на селе.

Вместе с тем необходимо критически посмотреть на упущения, недостатки, которые, к сожалению, есть и в практике хозяйствования, да и партийной работы».

Эти слова — точный камертон для анализа созидательной работы на любом участке нашей жизни. Именно так восприняли их и мы, кинематографисты, все члены нашего творческого Союза.

Чтобы разобраться, как обстоят дела в области искусства экрана, необходимо вернуться мысленно к историческому XXV съезду партии, к Отчетному докладу Центрального комитета съезду, к его материалам и решениям, касающимся литературы и искусства. Ибо именно они, эти важнейшие партийные документы, вместе с Постановлением ЦК КПСС, посвященным специально кинематографу, и Постановлением, касающимся всей идеологической, политико-воспитательной работы партии, — именно они все вместе составили принципиальную, конкретную, долговременную идейно-художественную программу нашей творческой деятельности.

Наша партия, ее ленинский ЦК, Политбюро Центрального Комитета, лично Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Леонид Ильич Брежнев постоянно держат в сфере своего внимания советскую многонациональную художественную культуру, проявляя высокую заинтересованность в ее развитии, заботясь о всех ее родах и видах.

Иначе и не может быть! Ведь центральная фигура мира социализма — человек, цель нашего общества — утверждение человеческого счастья, созидание новой, гармонической личности, а следовательно, удовлетворение не только ее материальных потребностей, но и потребностей высшего порядка — социальных, духовных, нравственных, интеллектуальных, без которых Коммунистический Человек попросту немислим. Это общеизвестно. Но есть и другая сторона дела. Темпы общественного прогресса, темпы нашего продвижения к коммунизму все больше зависят ныне, как установила партия, от интеллектуального потенциала общества, то есть от развития культуры, науки, образования. Иными словами, развитие личности современника — это и стратегическая наша задача, и в то же время одно из мощнейших средств строительства нового мира. Вот какой урожай взращиваем мы, работающие на ниве искусства, — все более высокий духовный потенциал общества зрелого социализма.

Это ли не завидная миссия!

Именно так понимал и понимает миссию художника экрана Союз кинематографистов. Такое кредо лежало в основе деятельности нашего творческого Союза на протяжении пятилетия между XXV и XXVI съездами ленинской партии. Все планы, вся творческая и организационная работа Союза кинематографистов проходила под знаком выполнения указаний партии об улучшении идейного воспитания творческих кадров, профессиональном их росте, привлечении внимания мастеров экрана к самым актуальным проблемам современности. Выполняя эти указания, мы на своем III съезде тщательно и самокритично проанализировали организационно-творческую работу Союза кинематографистов, процессы и тенденции, происходящие в киноискусстве; на пленумах Правления Союза, а также на Всесоюзных совещаниях работников кино, проведенных Госкино СССР с нашим участием, обсуждались коренные вопросы нашего искусства, говорилось о необходимости поддерживать все подлинно новаторское, подвергались принципиальной критике неверные тенденции и слабые произведения.

Благодаря памяtnому Постановлению ЦК КПСС новое качество обрела работа с молодыми художниками. Она занимает особое место в нашем Союзе. Последовательно и упорно ведет ее Комиссия по работе с творческой молодежью. За эти годы ряды Союза кинематографистов пополнились целой плеядой сценаристов, режиссеров, актеров, операторов, художников, критиков новой генерации, уверенно заявивших о себе в киноискусстве. Проведено очередное Всесоюзное совещание-семинар молодых, проанализировавшее их работу.

В том, что наш экран обогатился немалым числом удачных фильмов, созданных начинающими художниками, есть «вина» и Союза кинематографистов. Конечно же, это доставляет нам большую радость.

И здесь считаю своим долгом сказать следующее. В последние полтора десятилетия усилиями партии в нашем советском искусстве создана атмосфера, которая как нельзя лучше благоприятствует творчеству, широким поискам на всех тематических, жанровых и стилевых направлениях искусства социалистического реализма.

Атмосфера эта, благотворные процессы, происходящие в мире литературно-художественного творчества, есть отражение общей обстановки, утвердившейся в стране благодаря последовательно проводимой политической линии партии, благодаря тому стилю и тону, которые задает в нашей общественной жизни Леонид Ильич Брежнев. Стабильность и принципиальность, мудрое спокойствие и доброжелательность, вдумчивое и бережное отношение к людям — таков этот человеческий и плодотворный стиль. Он проявляется в большом и малом, в подходе к общим проблемам и сугубо конкретным фактам искусства, к работе отдельных художников. Не один из нас встретился с непосредственным сердечным вниманием к себе, к своему труду со стороны Леонида Ильича. И пережил большую радость, прилив вдохновения, прилив свежих сил... И какой подъем духа, поистине чувство полета испытал каждый, кто причастен к работе в искусстве, услышав на XXV съезде партии о том, что настоящий талант встречается редко, талантливое произведение литературы или искусства — это национальное достояние. Это сказал нам Леонид Ильич Брежнев!

Да, повседневная практика партии **есть** высокий пример истинно научного, ленинского подхода к сложным явлениям и тенденциям развития литературы и искусства. Подхода, который сочетает чуткое отношение к художественной интеллигенции, помощь в ее творческих поисках с принципиальностью. За это мастера киноэкрана глубоко признательны ленинской партии. Признательность свою мы стремимся выразить вдохновенным творческим трудом для народа и во имя народа, на благо первого в истории общества, которое строит свою жизнь, свое будущее по законам коммунистической справедливости и красоты. Советские художники не только умом, но и сердцем воспринимают воодушевляющее слово партии, видя животворный источник, питающий творчество, в неразрывной связи искусства с жизнью страны и народа.

Новую остроту и актуальность приобретает ныне проблема проблем искусства — проблема современного героя. Сразу же поставлю точку над «i»: говоря о современном герое, я имею в виду не только персонажей, привязанных «обстоятельством времени» к нашей эпохе, но и современное истолкование человеческого характера любого века.

Если мысленно пересмотреть самые примечательные фильмы последних лет, то в какие бы пласты современности или истории они ни внедрялись, их объединяет масштаб личности главных действующих лиц, в каждой такой ленте действует крупный, привлекательный, талантливо сыгранный герой, которому отдано сердце художника. Наш современник, гражданин нового общества или революционер-ленинец, борец за свободу, полководец гражданской войны или солдат Великой Отечественной... Экран последних лет сделал родными и близкими миллионам зрителей директора совхоза Сечкина из «Вкуса хлеба», следователя из «Допроса», журналистку Софику из «Нескольких интервью по личным вопросам», командира из «Экипажа», обаятельных, «узнаваемых» героев картины «Москва слезам не верит», председателю-

ницу горсовета из «Прошу слова», полковника Млынского из лент «Фронт без флангов» и «Фронт без линии фронта», коммунистов-подпольщиков из картины «Цену смерти спроси у мертвых», легендарного Ковпака из трилогии «Карпаты, Карпаты...», учителей из фильмов «Ключ без права передачи», «Предательница», «Расписание на послезавтра», военного журналиста Лопатина из «Двадцати дней без войны», волостного парторга из «Гнезда на ветру»...

Наше искусство призвано раскрыть необычность обычного, поэзию рабочих будней, осмысливая сегодняшние реалии народного бытия в контексте революции, которая продолжается вдохновенным созидательным трудом народа — первооткрывателя социализма. Сделать это можно лишь через образ человека, правдиво и разносторонне открывая личность героя во всей ее неповторимости, сложности, неоднозначности. Наблюдая в человеческом характере типические черты, прослеживая мотивы поведения персонажа, художник обязательно придет к осознанию многообразности связей личности с современным обществом. Чем крупнее характер на экране, чем богаче духовный и нравственный мир героя, тем отчетливей видим мы эти связи и тем полнее концентрируется в нем наше время.

Примечательно, что современник все чаще оказывается на экране — как и в жизни! — в таких обстоятельствах, которые резко обнажают сложность современного мира, предъявляя человеку требования, приобретающие для иных людей характер драматический, ибо предполагают постоянное переобучение, выработку новых способов мышления. Далеко не все к этому способны. Вот почему помимо внешних, «объективированных» импульсов развития личности ныне так остро необходимы внутренние побуждения к самоусовершенствованию. И наш кинематограф, чутко уловивший эту многозначительную примету эпохи, старается постигнуть развитие человеческих характеров в живой диалектике взаимодействий с движением общества.

Размышляя над проблемой современного героя, все мы сходимся на том, что основным его качеством — как и у его прообраза в жизни — должна быть активная жизненная позиция.

Но что она такое — в конкретном преломлении индивидуального характера? Думаю, было бы неверным видеть в человеке активной жизненной позиции только практика, превыше всего ставящего непосредственное реальное действие, а все остальное третирующего, в лучшем случае полагающего второстепенным. Конечно, объективная диалектика общественного бытия такова, что современному человеку, если он желает быть на уровне века, мало быть просвещенным, добрым и гуманным; ему обязательно следует быть и активным борцом, делателем жизни. Однако не станем забывать, что в Отчетном докладе ЦК партии XXV съезду активная жизненная позиция ставилась в прямую причинно-следственную связь с нравственным воспитанием. По-настоящему современным человеком дела невозможно стать, не обладая чертами духовности, богатством нравственного мира. В противном случае перед нами окажется не человек дела, а беспринципный делаяга.

Подлинно современный герой — это человек и мыслящий, и чувствующий, и действующий. Ни один элемент этой «триады» отнять у него нельзя. Иначе это будет ущербная личность, а не человек активной жизненной позиции, для которого единство слова и дела становится повседневной нормой поведения.

Отдавая должное нашим успехам, следует признать, что все-таки ощущается явная нехватка фильмов, в центре которых жил бы социально-активный герой,веряющий свои поступки, дело, жизнь по высоким меркам коммунистической морали

и гражданственности. Долг наш — искать и находить таких героев в гуще бытия, с высокой мерой художественности лепить их характеры, приводя на экран и увлекая ими зрителей.

Только такие фильмы — фильмы, в которых мыслит и действует герой во плоти и крови, способны в полную меру раскрыть гуманизм и высокую нравственную силу нашего мира, давая художественно эффективный отпор нашим идейным противникам. Противникам, которые в последнее время усилили пропагандистские наскоки на Страну Советов, социалистические страны, коммунизм.

Годы десятой пятилетки были временем вдохновенной творческой работы, которая продвинула наше киноискусство вперед, дав советскому и мировому искусству произведения, достойные нашего времени и нашей страны. Успехи эти еще раз подтвердили правоту партийных документов, где настойчиво подчеркивается, что по мере нашего движения к коммунизму возрастает роль литературы и искусства в духовной жизни общества.

Конечно же, главным направлением, как и в предыдущее пятилетие, была широкая и многосторонняя разработка тем современности. Стратегический этот поворот к сложнейшим проблемам действительности, как известно, произошел в годы между XXIV и XXV съездами КПСС, и решающим фактором этого поворота было Постановление ЦК партии «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Центральный Комитет КПСС призвал художников глубже отображать важнейшие процессы современности, показывать экономические, общественные и культурные преобразования, осуществляемые советским народом под водительством партии, запечатлевать важные социальные изменения в жизни общества, борьбу партии и народа за органическое соединение достижений НТР с преимуществами социалистического строя.

В докладе на XXV съезде были отмечены успехи, которых достигло наше искусство, в том числе кино, на этом трудном пути. Такая высокая оценка дала вдохновляющие импульсы творческим поискам на главном направлении, помогла расширить и углубить диапазон социального мышления кинематографистов.

Мы вправе с удовлетворением констатировать, что современность занимает сегодня львиную долю «территории» на тематической карте нашего кино. Именно фильмы, исследующие живую действительность, безбоязненно внедряющиеся в сложные процессы и тенденции на самых различных участках бытия советского общества, приводящие на экран подлинных героев нашего времени, пользуются наибольшей притягательностью в глазах широчайшей зрительской аудитории.

И если задаться целью понять «формулу» успеха самых приметных лент последнего пятилетия, то при всей сложности и неоднозначности работающих в этом деле факторов они с неизбежностью приведут к главной равнодействующей: чувству времени, которым обладают в высокой степени авторы этих фильмов. Чувству времени в самом высоком смысле слова! Чувству, неперенной составной частью которого является социальная зоркость, умение глубоко постигать динамику общества, талант преобразования его экономического, социального и духовного развития в образные структуры. И — художническая смелость!

Ведь для того, чтобы «будить мысли зрителя, помогать ему глубже осознавать смысл эпохи, в которую мы живем» (Л. И. Брежнев), сам художник должен обладать пытливым умом, быть беспокойной, ищущей творческой личностью, отдавать себе ясный отчет в нравственной и социальной значимости искусства. Именно таким

мастерам принадлежат фильмы, вызвавшие особенный интерес у многомиллионного зрителя, — «Судьба», «Собственное мнение», «Вкус хлеба», «Обратная связь», «Белый Бим Черное ухо», «Несколько интервью по личным вопросам», «Позови меня в даль светлую», «Утренний обход», «Допрос» и другие.

Известно, что в последнее время и у кинематографистов, и среди массового зрителя резко повысилось тяготение к так называемой «производственной теме», в свое время скомпрометированной ремесленническими, «технологическими» лентами, где действовали не живые полнокровные характеры, а ходячие манекены, без конца ковавшие что-то железное, а в перерывах рассуждавшие исключительно про то, что они только что «ковали».

Новую привлекательность эта тема обрела, когда на экран стали выходить остропроблемные фильмы, которые вызвали бурю споров на страницах прессы, в цехах заводов, в самых массовых аудиториях. Особое место среди других фильмов этой темы заняла, как известно, «Премия», где управленческая проблема переходила в иной ряд, превратившись в проблему нравственную, всегда вызывающую повышенный интерес искусства.

Не случайно именно о «Премии» как о ярком примере нового прочтения «производственной темы» так сильно и содержательно говорилось с трибуны XXV партийного съезда.

На этой стезе и в годы между XXV и XXVI съездами появилось несколько картин, обозначивших развитие темы — и по линии конфликтов, и по линии человеческих характеров. Напомню «Обратную связь», «Собственное мнение», «Приди в долину винограда», «Территорию».

Однако надо, к сожалению, признать, что дальнейшее художественное освоение этого тематического материка в нашем кино происходит не столь продуктивно, как хотелось бы. В чем дело? Возникла ли естественная «пауза», необходимая художникам, в первую голову драматургам, чтобы основательно вникнуть во все усложняющуюся социально-экономическую действительность, разглядеть в ней свежие конфликты, понять новую расстановку сил? Или автоматизировались, перестали действовать способы воплощения этой проблематики?

Во всяком случае, для дальнейшего развития искусства на этом направлении — чтобы тема не заглохла — нужны усиленные, упорные поиски новых и новых сюжетов, опирающихся на новые явления, тенденции, коллизии, увиденные в самой действительности.

Нужны поиски новых средств искусства, обостряющих процесс «самоидентификации» зрителей с героями экрана.

Призыв партии к художественному осмыслению современности надо, думается, понимать не только как задачу зорко подметить и «остановить» на экране «мгновенье» истории. Художнику необходимо возвращать в себе умение заглянуть «за горизонт» дня сегодняшнего, понять закономерности движения с тем, чтобы уловить приближение завтрашнего дня с его проблемами. Искусству положено не только поспевать за бурным маршем жизни, но опережать жизнь, положено, опираясь на глубокое освоение прошлого и настоящего, разведывать и освещать путь общества вперед.

В этом смысле, полагаю, весьма симптоматичен и перспективен подход к воплощению «производственной темы», все четче прорисовывающийся в последнее время. Я имею в виду масштабное многосерийное полотно «Вкус хлеба».

Разве эти фильмы не есть художественное исследование многосложных, гран-

диозных, исторических событий, связанных с преобразованием гигантских регионов нашей страны, — событий, в основе которых в конечном счете лежат те же отношения людей на почве производства, трудовая и организаторская деятельность советских людей? Только размах здесь другой, только плацдарм развития событий несравненно больше, только время действия измеряется не днями и неделями, а годами и десятилетиями. И связано это с совершенно иной методологией художественного исследования, нежели в «производственных» фильмах «первой волны».

Для картин, снятых по сценариям Александра Гельмана (называю именно его имя, потому что в фильмах этого драматурга особенности того направления «производственной темы», о котором идет речь, приобрели наиболее выпуклое и определенное выражение), характерна драматизация жизненного материала, заострение конфликта, скорее социологическое, нежели глубинно психологическое исследование характеров. Во «Вкусе хлеба» легко обнаруживаются схожие конфликтные коллизии, но преподнесены они не в столь сконцентрированной форме, с куда меньшей степенью драматизации. Фильм этот эпичен. Именно эпизация большеобъемного материала действительности характеризует тот новый поток исканий, которые талантливые художники ведут в «производственной теме», теме человека труда, человека, создающего новый мир, новые реалии не только в материальной сфере, но и в сфере духовной, нравственной, интеллектуальной.

К успехам на этом плодотворном пути следует относиться аналитически. Кинематографическая общественность, наш творческий Союз дружно поддержали четырехсерийную эпопею «Вкус хлеба». Прежде всего — как поиск. А когда говорилось о законченности свершений, называлась прежде всего актерская работа С. Шакурова, впечатляюще сыгравшего роль директора совхоза Сечкина. При всех достоинствах ленты, а они значительны, нужно обязательно понять и тот факт, что киноэпопея об освоении целины не имела того зрительского успеха, на который она имела право и на который все мы рассчитывали. В чем тут причина? В известной рыхлости драматургии? В ее размерах?

И тем не менее издержки, недостатки первого успеха на новом направлении не могут и не должны заслонить их принципиального значения: мы имеем дело с попыткой самообновления искусства на путях развития «производственной темы».

Ведя речь о «производственной теме», мы по некоей инерции, как правило, имеем в виду город, индустрию, строительство. Однако по праву следует расширить рамки темы, отнеся к ней острые, актуальные, требующие художественного освоения экраном проблемы, процессы, тенденции жизни современного села.

И в самом деле! Такой подход необыкновенно плодотворен не только потому, что сельскохозяйственное производство не менее важное материальное производство, чем промышленное, к тому же все шире переходящее на индустриальные рельсы; но прежде всего потому, что ныне на наших глазах происходят сложные, качественные, исторического масштаба перемены в самой социальной структуре деревни, в образе ее жизни и характере крестьянского труда, в социальной психологии крестьянина. Здесь поистине бескрайнее поле работы для пытливого, обладающего чувством времени и острым взглядом художника!

И весьма показательны, что творческий поиск в этой области — первые попытки эпического разрешения «производственной темы», о которых только что шла речь, — кинематографисты вели и на этом поле.

Что и говорить, можно было бы составить немалый набор лент, где действие происходит на селе и чьи герои — несомненные деревенские жители. Притом талантливых, удавшихся лент. Однако, как правило, это картины лирические; с зоркой точностью воспроизводя быт нынешней деревни, они почти не касаются ее бытия, оставляя за кадром самое существенное, что, по сути, определяет сегодняшний, а еще больше — завтрашний день села, его жизни и труда: глубокие, быстрые, структурные сдвиги. Сдвиги отнюдь не «бесконфликтные», а исполненные противоречий и драматизма. Все те процессы, что на языке науки и именуются сближением города и деревни.

Именно об этом шел острый, темпераментный, глубоко критический разговор на III пленуме Правления нашего Союза. Особый смысл и вес этому пленуму придавало то, что его участники находились под обаянием только что опубликованной тогда книги Л. И. Брежнева «Целина», исполненных глубокого смысла и высокой поэзии слов, которыми начинается эта книга: «Есть хлеб — будет и песня... Не зря так говорится. Хлеб всегда был важнейшим продуктом, мерилom всех ценностей. И в наш век великих научно-технических достижений он составляет первооснову жизни народов. Люди вырвались в космос, покоряют реки, моря, океаны, добывают нефть и газ в глубинах земли, овладели энергией атома, а хлеб остается хлебом.

Особое, трепетное, святое отношение к хлебу присуще гражданам страны с колосьями в гербе».

Мы, советские кинематографисты, не вправе забывать об этом великом значении хлеба, о непреходящей роли земледельца в жизни страны. А не забывать для художников — значит творить. Значит все глубже пахать поле сельской темы!

Еще к одному аспекту современной проблематики мне хотелось бы привлечь внимание моих коллег-кинематографистов и наших зрителей. Имею в виду круг явлений, которые приобретают год от года все большую остроту — и не только в масштабах страны, но поистине остроту глобальную: взаимоотношения человека и человечества со средой его обитания, с природой, живой и неживой; круг проблем, связанных с поступательным ходом научно-технической революции и сохранением атмосферы, воды, земли, растительности. Недаром партия и правительство все большее внимание отдают практическим вопросам экологии, разработке и законодательному утверждению мер по охране биосферы, разумному, основанному на строго научных принципах сочетанию освоения, использования и сбережения природных богатств.

Что же мы, кинематографисты, можем назвать в своем активе? Прекрасную, но все-таки десятилетней давности ленту С. Герасимова «У озера»? Убежден: внести свою лепту в это общенародное и общечеловеческое дело — вопрос нашей профессиональной и гражданской чести.

В экранном отражении жизни общества реального социализма особое значение обретает ныне тема морали, нравственных исканий, которая не случайно была специально выделена в Отчетном докладе ЦК партии XXV съезду. В решении этой темы, указывалось в докладе, были свои издержки, но все-таки больше достижений: советская литература, искусство стремятся поддерживать лучшие качества человека — его принципиальность, честность, глубину чувства, — исходя при этом из незыблемых принципов нашей коммунистической нравственности.

Конечно, неверно было бы понимать эту тему узко, лишь как имеющую отношение к «личной» жизни людей. Да и можно ли сегодня представить личный мир

героя в отрыве от жизни общества? Ратуя за нравственную чистоту человека, невозможно разделить нравственность на «частную» и «публичную», на нравственность в семье и нравственность в цехе... Человек един, и живет он по единым этическим правилам.

Сама природа нашего общества, органически сплетающего частную жизнь и социальное бытие человека, требует от искусства комплексного исследования проблем нравственного формирования коммунистической личности в контексте взаимосвязей и взаимовлияний семьи, идейного мира, труда. Изъян в любой из этих сфер обязательно отзовется в других сферах.

Наша мораль — коммунистическая, и именно ее, мораль подлинно гуманистическую, вбирающую в себя самые высокие общечеловеческие ценности, мы отстаиваем и воспитываем своими фильмами, противопоставляя аморальности буржуазного мира.

С каждым годом, с каждым новым фильмом на нравственную тему все четче выступает та истина, что в лентах этих особую роль приобретает работа актера. Просто правдоподобие, натуральность, подлинность — то есть привычные уже признаки современного актерского мастерства — оказываются недостаточными. Перед исполнителями возникают задачи куда сложнее. Удача или неудача определяется, как показывает практика кино, личностью, человеческой значимостью актера. Камеру не обманешь: если у тебя нет ничего за душой, то зритель тебе не поверит, когда ты предстанешь перед ним на экране. Одно мастерство перевоплощения тут, увы, не поможет...

Постигнуть и воплотить характер играемого человека актер способен если он обладает качествами наблюдателя и аналитика, если он умеет вылепить образ своего героя так, чтобы тот убедительно нес свою личную «правду», в то же время помогая зрителю вершить над его героем объективный нравственный суд, вершить суд искусства.

Именно так сыграли Л. Гурченко и С. Любшин в «Пяти вечерах», М. Неёлова и Г. Яцкина в «Слове для защиты», А. Баталов, В. Алентова и И. Муравьева в «Москва слезам не верит», О. Басилашвили и Е. Леонов в «Осеннем марафоне», Н. Гундарева в «Сладкой женщине» и «Однажды двадцать лет спустя».

Лучшие наши фильмы, посвященные индивидуальным судьбам и личным отношениям людей, нравственным коллизиям, воссоздают их в контексте времени, в связи с процессами социального и духовного развития общества. К сожалению, именно здесь чаще всего возникают поражения или только полупобеды. Об этом шел нелепый разговор на одном из заседаний секретариата Правления Союза кинематографистов СССР при обсуждении фильмов на темы моральных и нравственных исканий.

Причины неудач лежат прежде всего в слабости драматургии. Нередко фильм, претендующий на исследование в этической сфере, замыкается на коллизиях сугубо «частных», интимных, искусственно отрывая их от большого мира, что подчас приводит к сужению и обеднению духовной жизни героя, к нарушению художественной правды. Иной раз создатели ленты терпят поражение, неумело используя и тем самым формализуя, канонизируя такой сложный жанр, как мелодрама, которая всегда привлекает симпатии зрителей.

Мириться с такими издержками мы не имеем права. К качеству картин на темы моральных и нравственных исканий нужно относиться бескомпромиссно, с пар-

тийной требовательностью, помня, какой мощью воздействия на умы и сердца массового зрителя обладает фильм, затрагивающий близкие всем сферы жизни.

На XXV партийном съезде была дана высокая оценка лучшим фильмам, посвященным бессмертному подвигу советского народа, разгромившего в Великой Отечественной войне мощную военно-политическую и государственную машину германского фашизма и японского милитаризма и отстоявшего не только свободу и независимость своего Отечества, но будущее всего человечества, само существование земной цивилизации. «Вместе с героями романов, повестей, фильмов, спектаклей,— говорил Л. И. Брежнев,— участники войны как бы снова проходят по горячему снегу фронтовых дорог, еще и еще раз преклоняясь перед силой духа живых и мертвых своих соратников. А молодое поколение чудодейством искусства становится сопричастным к подвигу его отцов или тех совсем юных девчат, для которых тихие зори стали часом их бессмертия во имя свободы Родины. Таково подлинное искусство. Воссоздавая прошлое, оно воспитывает советского патриота, интернационалиста».

Да, тема Великой Отечественной — традиционная и любимая в советском киноискусстве. Она благодарный и неисчерпаемый источник вдохновения художников экрана. Поистине неисчерпаемый...

За истекшие пять лет репертуар фильмов о войне расширился. В него вошли ленты разных жанров, несхожей стилистики: «Солдаты свободы» и «Блокада», «Карпаты, Карпаты...» и «Судьба», «Восхождение» и «Фронт за линией фронта», «Двадцать дней без войны», «Аты-баты, шли солдаты», «Венок сонетов»...

Особое место среди произведений на эту важнейшую тему занимает двадцатисерийная киноэпопея «Великая Отечественная», созданная под художественным руководством выдающегося кинопублициста Романа Кармена и удостоенная Ленинской премии. Фильм этот, сделанный в сотрудничестве с американской фирмой «Эйр тайм» и прошедший по экранам ряда стран, явил миру правду о Великой Отечественной войне, с беспрецедентной эмоциональной силой показал подлинную суть и значение подвига советского народа, раскрыл его мужество и стойкость, воспитанные великими идеями Ленина.

Великая Отечественная война и впредь, нет сомнений, будет привлекать внимание кинематографистов. Уйдя в историю, она никогда не станет принадлежностью одной лишь истории. Ибо в нем, в этом беспрецедентном трагическом и подвижническом испытании народа коренится слишком многое из того, что и сегодня, и в обозримом будущем будет влиять на глубинные течения нашего национального и социального бытия, из того, без чего не понять наш образ жизни, суть нашего народного характера, наши победы и неудачи не только в годину войны, но и в дни мира.

И в этом смысле знаменателен тот факт, что за фильмы о Великой Отечественной берутся режиссеры новых поколений, люди, в чей личный опыт война не вошла, не могла войти. Такой фильм о войне — точнее, о людях военного поколения, которые пронесли нравственные заповеди и императивы фронтового братства сквозь десятилетия,— сделал в свое время Андрей Смирнов. Я имею в виду его «Белорусский вокзал», поставленный по сценарию В. Трунина. Особо примечательными лентами молодых в истекающем пятилетии были «Восхождение» трагически рано ушедшей от нас Ларисы Шепитько и «Двадцать дней без войны» Алексея Германа.

Трудно представить себе две картины, столь несхожие между собой, хотя и та

и другая рассматривают личные судьбы людей войны. Характерность нынешнего этапа в экранной разработке военной темы заключается в том, что, стремясь удовлетворить потребности общественного сознания, заключенные в разнообразных запросах различных слоев массового зрителя, зрителей разных поколений, кинематограф должен создавать и эпопеи, где история войны запечатлена в грандиозных, решающих сражениях, в движениях огромных масс людей и военной техники, показывать на экране то, что составляет предмет жгучего интереса людей, — воинский труд высших эшелонов сражающейся армии: работу Генштаба, Ставки, работу «мозга войны», подготавливающего и проводящего важнейшие битвы; и открыть подробно, в деталях, солдатский быт, солдатскую работу, показать правдиво, как это было там, в окопе, — не только в материальных, вещных приметах, но и прикасаясь к жизни человеческого духа, которая никогда, ни при каких условиях в годы войны не прекращалась...

Именно с настоящими запросами общества связаны, несомненно, жанровое богатство и широта охвата материала в военных картинах последних лет. И в этом плане фильмы Л. Шепитько и А. Германа тоже характерны и симптоматичны, ибо концентрируют в себе родовые признаки двух, как мне кажется, важнейших направлений. Ибо фильмы о войне, даже взятой в частных судьбах, контрастно разделяются на два русла. Первое — фильмы-притчи наподобие «Восхождения», где в отличие от литературной первоосновы — повести Василя Быкова — проблема выбора в критической ситуации стоит лишь перед Рыбаком, ибо его антипод Сотников предстает перед нами скорее как обобщенный до символа образ героизма и стойкости, нежели страдающий человек во плоти; сквозь историю гибели Сотникова просвечивают вечные коллизии страстей и подвига во имя идеи, с одной стороны, и предательства, карающего самое себя, с другой. Второй русло — картины типа «Двадцати дней без войны», где автор, не знавший по возрасту войны, с поражающей воображение точностью воссоздал военные годы — с их бытом, атмосферой, тончайшими оттенками настроений, стилем человеческих чувств и манерой людских отношений; с их масштабом времени, когда день общения мог оказаться равным годам мирного житья; воссоздал, движимый художественной целью и мыслью, которые состоят в том, чтобы показать как правду военного лихолетья, так и истину войны, показать все, как было, не стремясь возвысить конкретные судьбы и факты до вечных коллизий.

Повторяю: нет в искусстве явлений более непохожих, чем «Восхождение» и «Двадцать дней без войны». Но их соединяет родовая, «происхожденческая» общность. И в той, и в другой сошлись, желая поведать о войне сурово и без прикрас, очевидцы и участники войны с молодыми художниками, для которых война — история. Фронтовой офицер Василь Быков и Лариса Шепитько. Военный корреспондент Константин Симонов и Алексей Герман. Это глубоко знаменательно. Значит, в разных поколениях живет и никогда не иссякнет потребность увидеть войну такой, какой она была, чтобы вникнуть в нее и понять ее с позиций своей генерации. Значит, у каждого последующего советского поколения будет «своя» Великая Отечественная, схожая, но и отличная от той войны, какой осознаем ее мы, старшие...

И это естественно. Чем дальше отходим мы во времени от Великой Отечественной, тем выше поднимается наш исторический и художественный НП, ширя и ширя «сектор обзора». Но не только ширя. Движение времени придает искусству — и не ему одному — все больше нравственной проницательности и исторической мудрости, и мы теперь способны уже разглядеть в войне многое такое, что было скрыто от нас близ-

ким расстоянием. Разглядеть важное и неоднозначное. Поэтому фильмы наши имеют все основания становиться глубиннее и человечнее, проникая во все более подспудные исторические, социальные, психологические этажи эпохи и не теряя при этом ни грамма из своей высокой трагедийности.

Хочу обратить внимание и на то, что оба фильма, о которых шла речь выше, опирались на крупные, талантливые произведения художественной литературы. Это не случайно. Литература наша — богатейший резервуар материала для лент о войне. И не только романы, повести, рассказы, но — не в последнюю очередь — книги мемуарные, документальные, научно-исторические. Советская литература дает нам все новый и новый материал для экранного освоения. Приведу в пример такие знаменательные произведения недавних лет, как «Берег» Юрия Бондарева, «Навеки девятнадцатилетние» Григория Бакланова, повести и рассказы Вячеслава Кондратьева, «Каратели» Алеся Адамовича и, конечно же, последний цикл повестей и дневник «Резные дни войны» Константина Симонова...

● На рубеже 70-х и 80-х годов, как известно, по вине империалистических сил, прежде всего правящих кругов США, обострилась идейно-политическая борьба на международной арене. В этой связи еще большее значение приобретает важная и благородная тема борьбы за мир, за освобождение народов, за интернациональную связь в этой борьбе. На нас, кинематографистах, и в этом смысле лежит особая ответственность.

Прежде всего, повышается идейно-художественный вес фильмов публицистического характера, обличающих империализм, показывающих, как прогрессивные силы во всех странах борются за мир, свободу, против попыток вернуться к «холодной войне», против возрастающей опасности ядерной катастрофы. К сожалению, на нашем счету куда меньше, чем хотелось бы, примечательных игровых фильмов такого плана — «Кентавры», «Ночь над Чили», «Бегство мистера Мак-Кинли», «Санта-Эсперанса», «Люди в океане»... И это, пожалуй, все. Зато большой вклад в развитие темы интернациональной революционной солидарности и борьбы за мир внесли мастера документального экрана, накопившие замечательный опыт и обладающие бесценными традициями боевой кинопублицистики, которые для нынешних поколений документалистов как бы персонифицируются в личности и творчестве покойного Романа Кармена.

И в истекшие пять лет эти традиции развивались дальше, воплощаясь в партийных по духу, наступательных по темпераменту произведениях мастеров старшего, среднего и молодого поколений. Назову лишь несколько из множества работ: «ФРГ, урок немецкого», «Палестинцы. Право на жизнь», «Этот «свободный» мир», «Пекин — тревога человечества», «Заговор против республики». Хочу отметить, что автор последней ленты молодой режиссер Ирина Свешникова проявила подлинное мужество и смелость, ведя съемки для своего фильма в Афганистане, именно в тех точках, где враги республики пытались атаковать народную власть. Она добыла таким образом яркие, неопровержимые доказательства того факта, что заговор против демократического Афганистана существует, что его организуют империалистические силы, подталкивающие доморощенных реакционеров на безнадежные, но несущие горе и кровь афганскому народу провокации...

Думаю, что непосредственной работой в области кинопублицистики, воплощением темы борьбы за мир не исчерпываются наши задачи в этой важнейшей сфере. На каком бы тематическом направлении, в какой бы области экранного искусства ни трудился

кинематографист, он является бойцом идеологического фронта. И значит, каждый советский фильм должен быть сильным идейно-художественным аргументом во все обостряющемся идеологическом противоборстве двух систем; аргументом, неопровержимо доказывающим преимущество советского образа жизни. Аргументом за мир во всем мире, за разрядку, за мирное сосуществование государств, независимо от их политического и общественного строя.

«Мы и в дальнейшем не пожалеем сил,— сказал в своем докладе на июньском Пленуме ЦК КПСС Л. И. Брежнев,— чтобы сохранить разрядку, все то доброе, что дали нам 70-е годы, добиться поворота к разоружению, поддержать право народов на свободное и независимое развитие, сберечь и упрочить мир».

Советские кинематографисты приложат все силы, чтобы помочь партии в этом благороднейшем, гуманнейшем деле, в проведении в жизнь ленинской внешней политики Советской страны.

● Размышляя в канун XXVI партийного съезда о процессах, происходящих в искусстве экрана, мы не можем не обратиться к первостепенной важности проблемам взаимоотношений кинематографа и его аудитории. Заботиться об эффективности воздействия фильма на умы и сердца десятков миллионов наших зрителей — первейшая задача каждого из нас.

Взаимоотношения экрана и зала, проблемы воспитательной действенности кино имеют самое прямое и непосредственное отношение к Союзу кинематографистов, его комиссиям и секциям, его республиканским организациям и местным отделениям. Вот почему о проблемах этой «обратной связи» мы вели подробный и обстоятельный разговор на состоявшемся год назад пленуме нашего Союза.

Хорошо известно, что большая часть зрителей идет в кинотеатры, имея ориентацию на развлечение, на отдых, на психологическую разрядку после напряженных трудовых будней. И мы обязаны уважать такую установку зрителей, как, конечно же, и потребности зрителей иного плана, ищущих в кино пищу для размышлений и эмоций, стремящихся через экран понять противоречивые процессы бытия, сложную жизнь человеческого духа, животрепещущие проблемы современности.

Да, мы обязаны изучать различные слои своей аудитории, воздействовать и на тех зрителей, которые видят в кинематографе лишь развлечение и легкий отдых. Тем более что многие из них — как это ни парадоксально! — хотят, зачастую неосознанно, чтобы развлекательная лента все-таки не только и не «просто» развлекала, но давала им, зрителям, новые наблюдения и мысли.

Кстати говоря, жесткое разделение зрителя на «слои» — штука весьма условная. Ибо один и тот же зритель сегодня может рваться на серьезный по содержанию или сложный по художественным структурам фильм, а завтра сгорать от желания «просто» посмеяться на комедии и поплакать на мелодраме.

Вот почему кинематографу следует стремиться быть универсальным, настойчивее реализовывать в разных по жанру, стилю, сложности фильмах свой познавательный, духовный, эмоциональный потенциал. Быть носителем мысли и воспитателем чувств, пропагандистом хорошего вкуса, открывателем красоты жизни. Мы обязаны заботиться, чтобы фильмы, адресованные массовому зрителю, органически соединяли в себе подлинную художественность и понятный, доступный зрителю киноязык. Фильм должен быть интересным, увлекать аудиторию, потрясать ее душу. Киногерой должен быть узнаваем, обаятелен, к нему должны сразу потянуться сердца.

В этой связи многому может научить, о многом заставляет задуматься поразительный успех картины «Москва слезам не верит». Картина эта делалась ее авторами с точным расчетом на массовую аудиторию. И хотя далеко не все ясно в механизме ее прокатного триумфа, хотя фильм этот вызвал в среде критики разноречивые отклики, — мы ошиблись бы, если бы «отмахнулись» от феномена ленты «Москва слезам не верит». Дотошнейшим образом используя все методы современной социологии и искусствознания, художники, а прежде всего критики и киноведы, обязаны исследовать, почему и как эта картина завоевала признание десятков миллионов зрителей — самых разных, непохожих друг на друга людей.

Отсюда, конечно же, отнюдь не следует, что мы должны применяться к любому зрителю, невзирая на его культурный и эстетический уровень. Хочу напомнить: Владимир Ильич Ленин как-то упрекнул Демьяна Бедного за то, что тот слишком старается идти за читателем, а писателю надобно быть немного впереди.

Идейно-художественный кпд фильма резко снижается, если аудитория воспринимает его только на уровне сюжета, не умея почувствовать особенности его драматургии, режиссерского видения, актерского исполнения; не понимая того, что содержится во втором, третьем, четвертом слоях. В таких случаях искусство несет потери, несет невозполнимые потери и зритель. Ибо мерило влияния фильма — урожай мыслей и чувств, рожденных в зале. И нам надо не просто уповать на природную тягу человека к прекрасному, на врожденное чувство красоты. Способность к эстетическому восприятию художественных произведений во всем их богатстве необходимо вырабатывать, воспитывать, желательно — с детства. Недаром Карл Маркс сказал: если хочешь наслаждаться искусством, ты должен быть эстетически образованным человеком.

Вот почему следует помнить, что этот узел проблем приобретает год от года все большую актуальность. Мы обязаны решить эти проблемы кардинально. Учитывать понимание искусства, прежде всего кино, начиная с детского сада и школы. Дать людям толчок к эстетическому самообразованию и самовоспитанию...

●
Культурный уровень советского народа растет от пятилетки к пятилетке, растут его духовные запросы, требовательность к искусству. Так идет поразительный по своему динамизму процесс коренного преобразования культурного облика огромной, многонациональной нашей страны — культурная революция в ее истинном, ленинском смысле. Революция, провозглашенная, возглавленная и осуществляемая партией коммунистов.

Счастливое и здоровое общество — это не только богатое, но и гармонично развитое, живущее интенсивной духовной жизнью, принципиально нравственное общество, осознающее свое высокое историческое предназначение.

Для нас, советских кинематографистов, дело высокой чести быть помощником ленинской партии в дальнейшем движении и совершенствовании нашего общества, в благородном труде по постоянному духовному обогащению народа, по возвращению коммунистической этики, гражданственности и идейной стойкости.

Партия и впредь может на нас положиться.



Для деятелей литературы и искусства нет более интересной и вдохновляющей задачи, чем отображать подвиги народа...

Л. И. БРЕЖНЕВ

В. Антонова

Герои

остаются с нами

В переполненной электричке двое парней, коротая время, перебирают виденные ими фильмы — картину за картиной. Хохочут, вспоминая героев, реплики. Я напрягаю память: что же это за фильм, откуда эта смешная реплика? Но тут в разговоре появляется деталь, кто-то из парней говорит: «Это когда она беременная пришла...» Ну да, конечно же — «Ксения, любимая жена Федора»! Однако фильм — уже давнишний, а парням — лет по восемнадцать, не больше, когда и где они успели его посмотреть? И ведь все помнят: и героиню с ее «легкой» работой, и Федора, мужа ее, шофера, и замотанного прораба, нечаянного их разлучителя! Не такой уж знаменитый фильм, а вот поди ж ты... В самом деле, думаю я, что же в нас остается после той уймы картин, что мы смотрели когда-то и продолжаем смотреть сейчас? Сюжет? Самые прославленные кадры? Наиболее впечатляющие эпизоды? Может быть, реплики, что порой входят в наш обиход и становятся поговорками?

Но вот уже точно кто остается с нами чуть ли не на всю жизнь — это герои кинокартин, люди.

Однако как ни памятливы, как ни любезны зрителю герои прошлых лент, ему интереснее всего жизнь нынешняя и люди сегодняшние.

Кинематографу — тоже. А человек — в особенности, поскольку именно его душа и есть тот самый плацдарм, где сталкиваются все ветры века. Современный тип, современный характер — поле поисков кинематографа, постоянный предмет его придирчиво-пристальных исследовательских опытов.

Теоретически понятие это — «современный характер» — еще никто не сформулировал. В самом деле, что это такое? И так ли уж изменился человек сегодняшнего дня по сравнению с людьми минувших времен? Порой сидишь в кинотеатре, смотришь на экран и кажется, что он все тот же: женится, расходится, любит, не любит, к сердцу прижмет, к черту пошлет, страдает, делает глупости и так далее. Словом, не изменился. В быту ходит присловье: «Люди есть люди!» Сдается, что кинематографисты порой руководствуются в своей работе одним только этим «постулатом».

В своем изначалье человек и впрямь не так уж и переменялся: и чувства все те же, и слабостей у него предостаточно, и помыслы, бывает, не очень-то чисты, и поступки — так себе... Так неужто двадцатый век со всеми его глобальными потрясениями ничего не стронул в его душе? Поколебал, да еще как! Иным стал уровень размышлений — он поднялся до высоты мировых проблем. Никогда еще не ощущал человек столь остро соотнесенность своей судьбы с судьбой страны, в конечном счете всей планеты, как в наше, сегодняшнее, текущее время. Во сто крат усилилось осознание личной ответственности за все то, что происходит на земле или может произойти. Это чувство стало едва ли не всеобщим. Заботы общества начинают тревожить всех. Об этом

еще в 1961 году говорил М. И. Ромм: «Где бы ни находился советский человек — дома ли, в поезде, в общежитии, на стройке или в колхозном поле, — но едва ему в руки попадает свежая газета, он разворачивает ее и жадно ищет новости всемирного значения. Послушайте, о чем говорят люди, когда они приходят на свои предприятия, встречаются в проходной, собираются во время обеденного перерыва или просто обмениваются репликами на кухне коммунальной квартиры, пока жарится яичница. Наш советский человек со школьного возраста привыкает жить интересами всего мира. Может быть, в этом одна из самых примечательных его особенностей. Впрочем, и во всем мире, в том числе и в буржуазных странах, люди вынуждены интересоваться мировыми событиями. Это явление двадцатого века».

В последние десятилетия этот интерес приобрел еще более выраженный личностный оттенок.

Сейчас заканчивается еще одно историческое пятилетие в жизни страны. На пороге XXVI съезда партии, новые задачи, еще более глубокие и сложные, выполнение которых снова потребует больших усилий, знаний, ума, способностей. В связи с этим важнейшее значение приобретает вопрос ответственности каждого человека, любого служебного положения, любой профессии, индивидуальных наклонностей, перед обществом, страной, временем.

Экономика и мораль, человек и общество, проблема их сложных, тонких соединений — настойчивая и постоянная тема печати, литературы, кинематографа. Взаимосвязи личности и общества стали глубже, сфера их — шире. Потребность развития в каждом человеке гражданского чувства во много раз увеличилась. Ощущение сопричастности к нуждам, заботам, тревогам, достижениям всей страны проникает все интенсивнее в жизнь многих и многих людей. Это одна из характернейших примет нашего времени, его доминанта, оказавшая сильное влияние на психологию современного советского человека.

Гражданское чувство вошло в его кровь и плоть.

Самая наиглавнейшая задача кинематографа — запечатлеть духовный облик современника, носителя новой морали, творца коммунистического общества, глубину и чистоту его помыслов, высоту и твердость нравственных устоев. На этом пути кинематограф многого добился. Отмечая в докладе на XXV съезде партии успехи советского искусства, Леонид Ильич Брежнев говорил: «Для истекших лет характерна дальнейшая активизация деятельности творческой интеллигенции, которая вносит все более весомый вклад в общепартийное, общенародное дело строительства коммунистического общества. Этот положительный, животворный процесс отразился, естественно, в тех произведениях социалистического реализма, которые были созданы у нас в стране за последние годы. В них все чаще, а главное — глубже, находит отклик то основное, существенное, чем живет страна, что стало частью личных судеб советских людей».

И далее: «Заслуга наших писателей, художников в том, что они стремятся поддерживать лучшие качества человека — его принципиальность, честность, глубину чувства, исходя при этом из незыблемых принципов нашей коммунистической нравственности».

Это первые и самые важные черты современной личности. Слова, произнесенные товарищем Л. И. Брежневым с трибуны партийного съезда, стали крылатыми. Но воспитание новой морали, воспитание активной жизненной позиции не дается без борьбы, без сложных, порой мучительных преодолений, и кинематограф говорит о них бескомпромиссно и открыто.

Можно сказать, что современность характера определяется тем, насколько глубоко в нем выявлены поиски и противоречия времени; что тот характер истинно современен, чьи внутренние свойства находятся в постоянном и неспокойном движении, все полнее и органичнее отражая нравственное состояние общества. Но существует и другой тип характера, не менее привлекательный и уважаемый (скорее всего, даже более уважаемый) и такой же современный, — цельный характер. Там все свойства души сплавлены в монолит сильной натуры.

Таков Гусев. Таковы Трубников и Потапов. Но цельный человек, оставаясь непоколебимым в своей социально-нравственной сути, действует и живет в противоречивом мире. Он сопротивляется противоречиям времени, умеет их преодолеть целенаправленной мощью своего характера, но они так или иначе все же влияют на его судьбу.

Цельность характера поэтому вовсе не предохраняет его обладателя от душевных смятений. Бригадир Потапов представляется мне наиболее монолитной натурой среди героев современной кинодраматургии, но к своему ошеломившему всех шагу он приходит после длительных и непростых раздумий, может быть, мучительных — о них нам прямо не рассказывают, мы их чувствуем. Мы можем себе представить, как он сначала ворчал, злился, иногда взрывался, как задолго до заседания парткома рассчитывал, раскладывал так и сяк, советовался со своими парнями, размышлял; как медленно и основательно, сомневаясь и волнуясь, готовился к разговору на парткоме. Но фильм «Премия» снят и выпущен сравнительно давно. Теперь же оглянемся на фильмы совсем недавние.

Кого же и как показывают нам кинематографисты в канун 80-х годов? Каким им представляется характер современного человека? Кого мы увидим прежде всего, заметим и выделим на длинном, густо населенном, шумном кинематографическом шляхе? Вот спешит, озабоченно крутя головой, Сечкин; вот едет на расхристанном «Москвиче» доктор Нечаев; останавливается Софико и всматривается внимательно и тревожно в мелькающие мимо лица; вот мы видим уверенную поступь слесаря Гоши, а вот идет с неизменной своей веселой улыбочкой Алексей Устюжанин...

● Характер Сечкина — одного из героев цикла картин «Вкус хлеба» — предстает перед нами уже сложившимся и не меняется до конца. Драма не в нем — вокруг него. Может быть, в душе Сечкина и бушуют страсти, но нам они не видны. С виду Сечкин ясен, легок, улыбчив, прост. Таким его играет С. Шакуров, играет азартно и весело. В его герое

есть доверительная открытость нрава, подкупающая людей. Он из тех, у кого и хитрость — сразу заметна — написана на лице. Но при этом он далеко не однозначен: в нем прячется другая хитрость, глубоко скрытая. Иногда Сечкин скоморошествует. В кабинете замминистра, закрыв глаза, крутит перед картой пальцем и попадает точнехонько в местоположение известного курорта. Его простодушные, шутовские, милые хитрости открыты всем. Сечкину того и надо. Свойская шутейность атмосферы, легкая несерьезность тона выгодны Сечкину. Он их сам создает, потому что не уверен в том, что поедет, не знает, как еще к этому отнесется Саня, жена. Скоморошеством он прикрывает пускай и недолгие, но сомнения. Он понимает, что в какой-либо категорической форме высказывать их здесь нельзя — слишком серьезен кабинет и слишком важно дело, из-за которого его позвали.

Но в главном Сечкин прям, не знает колебаний. А поступки подчас совершает неожиданные. Порой его экстравагантность кажется наносной: конечно, подвыпившие мужики и не то вытворяют, и все же скачки на швабрах представляются мне эксцентрикой ради одного лишь доказательства живости и импульсивности характера, но чересчур уж заметного доказательства. Конечно, позвонить из Канады в степной совхоз в общем-то возможно, но кричать через океан о том, как он любит Саню, вряд ли стоит: это, может быть, в характере Сечкина, но против искусства, поскольку излишне, уже навязчиво доказывает широту натуры. Но в большинстве эпизодов фильма непривычность действий и поступков Сечкина оправдана свойствами его души, ее состоянием: они-то и организуют характер в целом.

Сечкин — человек переходного времени. В нем многое осталось от его знаменитых предшественников — колхозных председателей 30—40-х годов. Например, партизанская лихость. Способность безоглядно пойти на риск, ради интересов дела ползти порой и на рожон. Эта способность проявляется в эпизоде выступления Сечкина по телевидению. И в том, как Сечкин отодвигает сроки сева,

скрывая их от райкома и обкома. Похоже поступали и тогдашние лучшие председатели, обрастая, как репьем, выговорами. Но именно в таком выступлении по телевидению для Сечкина есть и расчет: так его правоту услышат не только соратники — председатели, директора, члены бюро райкома, услышит общественность — колхозники, рабочие совхоза, рядовые члены партии. В его расчетливости нет мелкого. Она высока. И современна. Бригадир Потапов отказывается от премии расчетливо. Случай, по мнению многих производителей, тоже довольно экзотический, но сам ход, по раскладу Потапова и его ребят, точный, позволяющий в разговоре выйти за пределы хозяйственных мелочей — такой ход сразу «тянет» за собой вопросы общественного бытия. За расчетливостью Сечкина — чувство гражданской безупречности своей позиции, точность научных предвидений, чувство поворота к лучшему, который совершается уже и будет развиваться, чувство диалектики времени. Не потому ли так мало обеспокоен Сечкин в самый критический для него час? Или же это свойство таких натур: сердечная боль никак не отражается на лице? Что до настроения, то оно скорее даже приподнятое. Что ж, есть твердая убежденность в своей правоте. Есть и опыт бойца: и фронтовик, и целина подбавила закала. Но какими бы ни были наши соображения на этот счет, эпизод, где судьба героя на переломе, не волнует. А ведь он мог быть самым сильным во всей тетралогии. В сюжете фильма есть развитие идей, которые принимает Сечкин с тем, чтобы потом на свой страх и риск претворить их в практике, но нет развития души. И здесь, в эпизоде, когда возникла единственная, пожалуй, на протяжении всего фильма возможность увидеть ее муки (Сечкина исключают из партии), их, мук этих, тоже нет. Не потому, что Сечкин внешне как-то не особенно горюет — в конце концов потрясения сердца можно передать и через внешнюю ровность поведения, — а потому, что мы предугадываем очень скорое и счастливое завершение эпизода этой драматической ситуации.

Важнейшее общественно-историческое событие, перевернувшее жизнь страны и тотчас же изменившее судьбу героя «Вкуса хлеба», не замедлит произойти в финале. То, что оно состоялось, — большая правда жизни; то, что в фильме оно слишком быстро и слишком явно в стремительности своего наступления подверстано к судьбе Сечкина, противоречит правде искусства. Или, во всяком случае, ослабляет напряжение этой правды. После этого победа героя и в нравственном смысле, и в смысле практического существа дела кажется легкой, теряет в цене. Союз идей и сердца в этом важнейшем эпизоде не состоялся.

В этом отношении полезно соотнести Сечкина с прямым его предшественником — Трубниковым, в душевной сути которого идея и сердце неразделимы до конца. У Сечкина, оговоримся сразу, в большинстве эпизодов они в полной гармонии, иначе не стоило тогда о Сечкине и говорить; речь идет только о последних эпизодах картины. Противоречия времени показаны в фильме подробно и бескомпромиссно. Они влияют и на жизнь Сечкина, но чем ближе к финалу, тем, несмотря на внешнюю остроту, во все более и более облегченной форме. Правда, Трубников действует в более суровых исторических обстоятельствах, он тяжело скован ими. Сечкин же внутренне свободен: другие времена. И не от этой ли внутренней свободы современной личности — импульсивность поступков, раскованность поведения? Что делает Сечкин, когда к нему в контору является механик с заявлением об уходе? Он поступает в соответствии с движением души и одновременно логично, в полном соответствии со своим расчетом. В самом деле, как ему уломать такого нужного хозяйству человека? Кричать на него? Повернется и уйдет. Уговаривать? Поможет ли? Да и времени на уговоры нет. Единственный выход — его надо поразить. Что и делает директор совхоза, бухаясь перед механиком на колени и стуча лбом об пол. Но эта неожиданность, диковинная для механика, не столь уж неожиданна для нас. Трудно представить героя прошлых лет, который мог бы поступить так же.

Но в фильме приготовлен другой эпизод, один, пожалуй, из самых эффектных в картине. Сечкин вызывает во время засухи к... богу. Его никто не видит и не слышит, только мы (впрочем, какое бы многолюдство ни царило в кадре, герой всегда прежде всего наедине с нами, зрителями). Говорить о том, что Сечкин не верит в бога, излишне. Но душа его накалена до такого горького предела, что только и остается, как обратиться к богу: кто еще поможет?! Имя бога, однако, лишь названо, оно только знак, которым пользуется Сечкин, вымаливая дождь, ливень, грозу, хоть каплю влаги. Не у бога, конечно, у природы. Уважение к ней — в основе крестьянского нравственного чувства.

Одной из важнейших черт национального русского характера является совесть, «Поступать по совести» и, наоборот, «поступать не по совести» — пожалуй, самые сильные оценочные категории народной морали, самая точная ее мера. Действия Сечкина вызваны этим же чувством, хотя, вероятно, он его и не осознает: конечно, ему далеко не безразлично, что скажут в конце концов о нем люди, но не это главное, главное — польза общества. О ней он и думает. «Поступать по совести» для него естественно.

Но, к этому исконному чувству прибавляется еще одно, уже осознанное — убеждение коммуниста. Так выявляются в этом характере свойства новой, современной нравственности.

За спиной Сечкина стоят его кинематографические предшественники. Глядя на него, невольно вспоминаешь Шахова и Максима — родство очевидно. Корневая система этих образов одна, но и разница тоже есть: другое историческое время, другой человек. Максим и Шахов сражались с заведомыми и тайными врагами. Сечкин вынужден бороться со своими. У его противников — своя правда, и эта правда по-своему весома, надо полагать, они защищали ее так же убежденно и твердо не только лишь из мелколичных соображений. Другое дело, что сама история доказала их неправоту.

Взгляд на минувшее с выси современного исторического опыта обладает в искусстве

своими опасностями. Конечно, было бы нелепым рассматривать былое с его же собственных идеологических и нравственных позиций. Но иногда готовый опыт подводит художника в том смысле, что он, художник, знает наперед, кто прав, а кто и почему ошибается в историческом споре. Это знание ложится на фильм схематизмом, шахматной расстановкой драматургических ходов. Картина потихоньку начинает остывать. Вероятно, необходимо соблюдать какую-то меру знания и незнания, во всяком случае, о знании на время забыть. Противникам Сечкина и его друзей не хватает внутренней убежденности: их доводы сразу же и заведомо слабее, чем аргументы главных героев. В том споре, который мы наблюдаем, они постоянно проигрывают, даже тогда, когда в жизни они сохраняют позиции. Спор теряет свою идейную ярость, а фильм в своем сюжетном развитии склоняется к драматургическим обыкновениям. Драматическая насыщенность образов падает.

Для зрителя правда Сечкина становится несомненной задолго до конечного титра, уверенность в его победе — тоже. Это ослабляет интерес к фильму.

● Картина нынешнего кинематографа стилистически и жанрово многоязычна: тут и притча, тут и лирическая киноповесть, и поэтическое сказание, и философская драма, и все же в последние годы кинематограф все более клонится к «суровой прозе» с ее стремлением к максимальной точности описания, к подробности, с ее многомерным подходом к познанию человеческих и социальных отношений, человеческих характеров. Эта тенденция связана с потребностью общества в конкретном, деловом, «нагом», порою жестком разговоре. Он прям и резок в так называемой (по определению кого-то из критиков) «социологической драме». Но он может быть потаенным, скрытым в метафоре, в ассоциациях — речь не о приемах и манере художественного письма, речь о напряженности гражданского чувства и размышления.

Наступление прозы на кинематограф вовсе не означает того, что поэзия из него ушла —

просто она нырнула в глубину. Сейчас трудно сказать: вот, мол, произведение поэтического кинематографа, а вон там мы видим фильм, принадлежащий к так называемому кинематографу прозы. Между ними нет особенного отдаления. Они, напротив, сближаются, их взаимодействия становятся шире, глубже и сложнее. В современном фильме метафора предпочитает проявляться самым непринужденным и естественным путем. Она не выделена специально в монтаже. Она не вопит о себе: посмотрите, вот эта деталь, эта сцена — символ! Часы-будильник на руке Бузыкина — героя «Осеннего марафона» — метафоричны. Но они ко всему прочему существуют в его жизни независимо от того, метафоричны они или нет. Для Бузыкина они обыкновение, докучливое, но необходимое; для нас — покуда мы смотрим фильм — одна из смешных деталей его облика. Метафорой они объявляются лишь тогда, когда начинаешь раздумывать над фильмом, над странностями бузыкинского характера, над нравственными итогами его перепутанной жизни.

Метафора привязана к характеру, к судьбе, но как бы между прочим.

Бивуачно-разбросанный, полукочевой быт двухкомнатного жилища врача Нечаева, героя фильма «Утренний обход», при всей его безусловной и подробной «взаправдашности» метафоричен. Но говорит не столько о ностальгии по былому, свободному от практических соображений товариществу (кто-то, может, по нему и тоскует, да только не Нечаев), сколько о поисках души. Нечаеву растрепанность его домашнего уклада порой и досаждаёт, но не настолько, чтобы пытаться как-то управиться с ним: добро бы найти лад с самим собой, отогнать тревогу!

Коли помнить о том, что проза есть накопление мыслей, то кино значительно в последние времена поумнело. Однако, поумнев, в чем-то потеряло в чувствах, в эмоциях. В некоторой своей части кинематограф стал слишком рассудительным. Математикам хорошо известна эмоциональная красота новой идеи, принципа, доказательства. Тем более в искусстве мысль не должна наступать вне чувств.

Избыток рационализма искусству вреден. Эпизод становится иллюстрацией какой-либо мысли, простым доказательством; герой только прокламатором идеи. Тогда мы говорим о заданности характера, его чересчур заметной смоделированности, о том, что краска, какой написана идейная часть портрета, положена слишком уж густо. Острые, сухие локти логики высовываются из сюжетных построений даже такой заметной картины, как «Вкус хлеба». Слишком скован, на мой взгляд, авторскими задачами один из ее героев — Игнатьев. С особой напористостью логика обнаруживает себя в последних двух сериях картины. Так появляется в фильме канадский эпизод. Он выглядит логическим доказательством того, что, во-первых, правота героев воочию подтверждается уже и международным опытом; во-вторых, что забота о земле есть забота всечеловеческая. Мысль безусловно значительная и важная для фильма, но при этом слишком уж явно проглядывает в плоти повествования каркас авторских соображений: и об этом надо обязательно сказать! Заключительный эпизод фильма во внешних проявлениях эмоционален: герои яростно спорят. По художественной своей сути — рассудочен, поскольку видно, как авторам необходимо показать гражданственную неумность своих героев (но в ней мы уже давно уверились), их неослабную заботу о судьбе земли, хлеба, но уже на новом этапе развития общества. Но стоит ли это доказывать, ясно и так, что тревоги эти не оставят их до конца дней, а ежели доказывать, то, может быть, иным, более опосредованным, не столь прямым способом? С другой стороны, нельзя забывать, что во «Вкусе хлеба» проблемы отношения к земле, ее будущему рассматриваются со стороны их мировой, планетарной значимости. Содержание фильма не исчерпывается содержанием вопросов, в нем поднятых: в сущности, спор продолжается и за пределами картины. Итоги его жизненно важны для всех нас, фильм дает это понять, и в этом его сила.

Бывает, однако, что на экране разворачиваются перипетии некоей производственной истории, где спор по внешней видимости ведется

с чрезвычайной страстностью, на высоком идейном и служебном уровне (в него втягиваются работники значительного государственного ранга), где проблемы, вокруг которых он ведется, достаточно остры и злободневны, а зритель скучает и томится. В чем же тут дело? То ли в том, что вопросы, поднятые фильмом, слишком замкнуты в нуждах данного производства, и, следовательно, исход спора имеет значение только для его работников, но никак не для всех нас. То ли в том, что нам открыты одни лишь деловые свойства героя, тогда как человеческое естество остается тайной за семью печатями. Мы отчетливо видим: как ни верны, серьезны, важны слова, произносимые героем в защиту тех или иных идей, ни сердце, ни голова в том, что он так горячо произносит, участия не принимают — только уста.

Это, можно сказать, частный «производственный» случай в кинематографе.

А вот другое: рассказывается некая бытовая история, где человеческая суть героев и персонажей распахнута перед зрителем, но не сопряжена с высокой гражданской или нравственной идеей. Все превращения, семейные, уличные, любовные, матримониальные, все, что происходит в жизни героев, очень их волнует, но — увы! — не волнует нас. Это, можно сказать, частный «семейно-бытовой» случай в кинематографе.

Личность героя приобретает в кино особый вес. Трюизм: как в жизни, так и на экране встречать интересных людей как-то интересней.

Недавно кинематограф пережил редкостный прокатный успех — на экранах шла картина «Москва слезам не верит». Сами кинопрокатчики говорят, что зрительское внимание к этому фильму в общем-то предугадывалось, однако никто не ожидал, что оно будет таким всеобщим, даже в какой-то степени сенсационным. Разгадка этого феномена, на мой взгляд, — в нескольких причинах. Первое. «Москва слезам не верит» — картина чувств. Чувство — ее основа, ее купель. Но камерный любовный диалог не привлек бы столько зрителей, если бы в нем не слышались мотивы

социальной проблематики, причем проблематики самого всеобщего и самого жгучего свойства. Разговор оказался интересным всем, каждый увидел в нем свое: один вздыхал о годах своей юности, другой раздумывал о судьбе одиноких людей, третий тосковал по мужскому рыцарству. «Москва слезам не верит» — фильм чувств. Это не означает, что он лишен логики: достаточно взглянуть в то, как он построен, как зеркально повторяются сюжетные блоки в первой и второй сериях, как в этих отражениях все меняется местами: правое становится левым, а левое — правым. Картина рассчитана, но рассчитана чувственно. Так построены, впрочем, и романы Диккенса, с характерной для них системой узнаваний, системой приемов, которые откровенно рассчитаны на то, чтобы завлечь своего читателя. В фильме В. Черных и В. Меньшова на приеме узнавания строится многое: узнает ли Рудольф правду про Катю и что, открыв ее, скажет; узнает ли Гоша, в свою очередь, кто такая на самом деле Катерина, и что будет тогда с их отношениями; узнает ли Рудольф-Родион Катю в директоре комбината и как будет реагировать; узнает ли Александра в неожиданном госте своего отца и как к этому отнесется.

Зритель всего этого не знает точно, но предугадывает благополучие исхода в каждом таком эпизоде, особенно во второй половине картины. Занятие это для него приятно, весь фильм он живет предощущением счастья, и когда оно сбывается, он растроган.

Второе. Основной сюжет фильма стародавен.

«Три девицы под окном пряли поздно вечерком»... правда, похоже? Рассказ о трех героинях фильма так примерно и начинается. В том, что их три, есть свой резон: сюжет очень мало напоминает современный вариант «Золушки» (кстати, ее история в различных модификациях — едва ли не самая любимая в мировом кино), зато он сохраняет свою фольклорную закваску (три — число арифметики сказок: три сына у царя, три дороги на распутье, испытание тремя водами и т. д.). И когда начинает ветвиться, одно из его от-

ветвлений — история Людмилы — дает наиболее значительные результаты, ибо здесь не только тип, но и живой, очень подвижный, противоречивый и достоверный характер. Каждая из трех героинь узнаваема: в жизни таких встретить легко, и многие их, конечно, встречали. Останься Катерина одна, рассказ о ней слишком бы напоминал сюжет, уже отыгранный кинематографом, скажем, в фильме «Старые стены». Когда же героинь три, можно говорить о трех типических вариантах современной женской судьбы. Такие судьбы встречаются сплошь и рядом. Зритель поневоле соотносит свою жизнь или жизнь своих знакомых с жизнью героев картины и находит много похожего. Он тотчас угадывает в них своих. Это люди простых рабочих специальностей, прямого нрава. Катерина, став директором комбината, не потеряла рабочей жилки. Она все равно своя и тем более близка, что вот, мол, поди ж ты, чего добила! Фильм демократичен. Это, пожалуй, самая привлекательная его сторона. Она тоже приводит его к успеху.

Третье, не самое главное. Успех картины, как это уже не раз бывало в истории литературы и — шире — в истории культуры, связан с тем, что он дает то, чего зритель ищет в жизни, то, что он хочет видеть в своих знакомых, друзьях. Значит, фильм дает не реальность, а за нее выдает желаемое. Я этого не думаю. Суть тут в другом. Фильм отвечает нравственной программе огромной зрительской аудитории. В нем сфокусирована система нравственных человеческих отношений, которые отвечают, как сказал бы социолог, социальным ожиданиям аудитории. Такое решение отнюдь не противоречит природе искусства. На книжной полке среди томов, всем знакомых и в свое время жадно читавшихся, немало построено именно по этому принципу. Разве дать зрителю, не порвав с жизненной почвой, то, чего ему не хватает в быту, значит порвать с эстетикой реализма? Нет, конечно.

Чего же не хватает сегодняшнему зрителю? Судя по нашему обиходу, да и по многим газетным и журнальным публикациям, женщи-

нам недостает женственности, мужчинам — мужественности. Катерина и Гоша при всей их конкретности, натуральности — образы-воплощения, образы-эталоны. Такой подход к созданию характера — выделить то, о чем особенно тоскует зритель, — имеет свои слабости: глубина натуры быстро исчерпывается. Остается лишь одно завораживающее зрителья свойство. В Катерине это свойство — женственность. Катерина притягивает зрителя прежде всего им. Женское очарование осовременено в фильме деловой цепкостью, самостоятельностью нрава, независимостью в суждениях и в бытовом поведении, то есть качествами сегодняшнего дня. Незаурядные общественные достоинства Катерины налицо, и зритель о них помнит.

Однако пуще всего в связи с ее отношениями с Гошей, у которого на сей счет выстроена целая система взглядов. Счастливый переброс в судьбе Катерины, столь неожиданно возникший во второй части картины, недолго удивляет зрителя: такие судьбы в наше время не редкость.

А вот как будет потрясен Рачков, узнав, наконец, в блистательном директоре бывшую «бедную» работницу, это занимательней всего: своего рода современный вариант наказания порока.

Соль интриги — драматургическая игра с розыгрышами — связана прежде всего с женскими заботами Катерины, они-то и волнуют зрителя.

Мотив одиночества стал в кинематографе сюжетным поветрием. Но повсеместное явление одиноких и страдающих от одиночества героев вызвано не одними лишь соображениями кинематографической увлекательности: драматизм — уже в самой теме, в самом этом состоянии. Одиночество — проблема не только личной жизни, но острейшая нравственная проблема. Она есть и в фильме «Москва слезам не верит». Правда, к концу проблема дается в утешительном варианте. С точки зрения искусства, в этом слабость фильма: концовка отдает банальностью хеппи-энда. Впрочем, может быть, он на время перестал быть банальностью? Ведь его так давно не было на

экране, и зритель вполне мог по нему соскучиться!

Фильм совершенно сознательно работает на самого что ни на есть широкого зрителя, который идет в кинотеатр, чтобы поплакать и посмеяться, словом, отвести душу. И зритель доволен: для многих фильм стал картиной надежды. Мне, может быть, это особенно заметно, так как я живу в общежитии, где, понятно, много одиноких людей. Кое-кто из них смотрел картину несколько раз. Но особенные симпатии зрителя к фильму вызваны тем, что общественно-социальная проблема, затронутая им, отражена в столь женственном и столь мужественном обликах. Мужественность Гоши, как главная, определяющая его характер черта, подчеркнута в картине еще сильнее, чем женственность Катерины. Она — демонстративна и полемична. Я склонна думать, что полемична она не только в Гошиных суждениях, характеризующих его человеческую сущность, поданную Алексеем Баталовым с его неповторимым обаянием. Это полемичность авторов. Они выставляют своего Гошу как противоположность тому размягченно-феминистическому типу современного мужчины, о котором в последнее время много пишут в прессе — такой, диаметрально противоположный Гоше тип изобразил в фильме Олег Табаков.

Мужественность Гошиной натуры проявляется везде и во всем: дома, где мужчина должен быть главным, на улице, где в случае необходимости он даст отпор любому хулигану и защитит слабого, на работе, где настоящий мужчина должен быть работником с большой буквы, мастером. В системе демонстраций Гошиных достоинств, а их не только актер демонстрирует, их всячески подчеркивают авторы, их аргументы иногда кажутся избыточными. Эпизод, где Гошины друзья расхваливают на все лады его рабочие стати, по-моему, ненужен. Появление эпизода понятно: Гоша испытывает сейчас некоторую в общем-то понятную робость перед понравившейся ему женщиной. Так-то оно так, и все равно сцена оставляет впечатление неловкой, нарочитой игры, где неудобство испытывают

все: и Катерина, и доценты, и сам Гоша, а больше всех зрители. Эта демонстрация дружбы с доцентами и докторами не возвышает Гошу: она совсем не впопад его мужественной натуре. Неужто ему нужны сторонние доказательства собственной незаурядности? Такие доказательства обыкновенно важны для дюжинных натур, но ведь Гоша не таков!

В сценарии этого эпизода не было — там была просто загородная прогулка. Вообще по сравнению со сценарием образ Гоши видоизменился. Социологи вывели, что в Советском Союзе слесарь — самая распространенная рабочая специальность. Но таких слесарей, как Гоша, — считанные единицы. В сценарии он был «сварщиком высшей квалификации, работающим на высоте». Таких тоже немного. В своем рабочем деле Гоша — профессор. Но в сценарии Гоша работал в обыкновенном строительно-монтажном управлении, и это сообщало его рабочему облику оттенок большей распространенности: на каждом почти производстве есть свои академики и мудрецы. В фильме же он перешел в научно-исследовательский институт. Зачем его надо было туда устраивать? Для пущей интеллигентности, что ли? Однако известно, что интеллигентность в какую-либо связь с рабочим местом поставлена быть не может, а образ Гоши, испытав в период съемок все эти, казалось бы, мелкие изменения облика, потерял возможность стать тем, кем был задуман: общераспространенным типом.

Он стал более исключительным, более уникальным, более образцом.

Своеобразие Гошиного характера построено на самоуважении. Это современная черта: таким, как Гоша, и точно есть за что уважать себя. Но самоуважение может перейти свои пределы и не оставить никаких прорех для уважения и интереса к другим людям, к правилам и повадкам иной жизни.

Но самоуважение самоуважению рознь.

В фильме «Осенний марафон» возникает такая глыба самоуважения, твердости и решительности — Василий Иванович Харитонов, сосед Бузыкина. Он несокрушим в сознании высшей правоты и пользы своих поступ-

ков и мнений. Если у него появилось сию минуту желание пить водку, то, значит, ее должны пить все; если он убежден, что все иностранцы напиток этот уважают, значит, так оно и есть, это бесспорно; если он полагает, что бузыкинская работа — не волк и в лес не убежит, то уж точно она не волк, и сам Бузыкин обязан думать так же. Противиться ему невозможно — или терпеть или бежать от него прочь и подальше!

В самые последние годы на киноэкраны двинулись весьма решительные люди разного возраста, но преимущественно все же молодые. Право, такая брутальная решительность нрава становится порой едва ли не важнейшей краской при создании кинопортрета. Впервые столь заметно применил ее в своей работе киносценарист В. Черных. Накладывал он ее густо и энергично, порой и в самом деле с ней перебарщивал. Сейчас напористость его героев уже не выглядит такой крайней и вызывающей: оказалось, В. Черных считает, что деловая хватка, энергичность, безапелляционность суждений и резкость действий, реактивная мгновенность отклика — заметные и важные свойства современной личности. В таком своем понимании он последователен, и эта последовательность по-своему убеждает. Так это или не так — другое дело, но почему бы и не быть в кинематографе художнику с таким вот пониманием современного характера? Беда в том, что краску эту разнесли по кинематографическим городам и весям, и подчас у героя и нет, в сущности, никакой жизненной позиции — позиция подменена решительностью и напористостью.

Решительность как человеческое качество перешло из жизни в драматургию не случайно: оно вызвано потребностью создать личность сильную, характер яркий, недюжинный. Но если использовать одну лишь эту краску или отдать ей преимущество перед остальными, если не видеть нравственной позиции героя, ни современной, ни сильной, неординарной личности не создашь. Тут может получиться либо сверхволевой субъект, либо примитивный нахал.

По результатам опроса зрителей, проведенного журналом «Советский экран» в прошедшем году, кинокомедия «Баламут» заняла одно из первых мест. Это как раз тот удивительный случай прокатной удачи, когда в лидеры выходит весьма средний по своим достоинствам фильм. Я пыталась выяснить, в чем же его привлекательность для зрителя? Один сказал, что это легкая, веселая картина, на которой отдыхаешь. Другим пришлось по сердцу главный герой — простой и надежный парень. Третьи увидели в фильме даже сатиру, остро и беспощадно высмеивающую отдельные недостатки нашей жизни, например факты взяточничества или случаи беспорядка в некоторых больницах.

Видно, что главный герой «Баламута», Петр, задумывался как ровный, надежный парень, в чем-то по-деревенски, по-земному прямолинейный, чистый и открытый. Следы этого замысла в фильме есть, но они размыты, ибо в тех диковинных обстоятельствах, в которые авторы то и дело ставят своего героя, свойства его натуры проявляются или крайне робко или противоположным образом. Его простодушная прямолинейность и точно могла бы вступить в конфликт с действительными недостатками нашего бытия, и тогда бы Петр мог заслуженно получить от противников эту кличку — баламут. Но в фильме герою приходится сражаться всерьез только с английским, который упорно ему не дается. Эта борьба — единственный подлинный конфликт в картине: комедийный замысел разменялся на пустяки. Но примечательно, что сам герой не знает никаких сомнений в правоте своих действий. Он решителен во всех своих поступках с того момента, когда на лошади догоняет поезд и на всем скаку кидает проводнику свой чемодан. И не только решителен, но и неожидан даже эксцентричен. Но в комедии эксцентризм зачастую проявляется не только в качестве некоего верного способа сообщить характеру героя известную живость, комедийную яркость, но и потому, что многие наши комедии, на мой взгляд, вообще больше полагаются на выдумку, нежели на наблюдение. Между тем именно наблюдение — хлеб коме-

дии. Выдумку можно выпекать потом. В воспоминаниях о К. Г. Паустовском есть такой эпизод. Паустовский ведет семинар в Литературном институте. На одном занятии читается рассказ, только что написанный автором воспоминаний. Рассказ сочинен, что называется, «кровью сердца», события и герои его написаны с проникновенной серьезностью. Однако слушатели вдруг ни с того, ни с сего начинают смеяться и смеются до самого конца. Смеется и сам руководитель семинара.

Наконец, автор заканчивает чтение и, разобиженный, садится.

Отсмеявшись, Паустовский обращается к нему:

— Вы знаете, почему мы смеялись? Вовсе не потому, что вы так смешно написали, а потому, что верно. Мы этому радовались.

На фильме Э. Брагинского и Э. Рязанова «Ирония судьбы» зритель смеется не только оттого, что смешно, но и оттого, что верно. Разумеется, одного этого было бы мало для столь поголовного зрительского успеха. Его слагаемые составились еще из других двух важнейших величин: из простой и глубокой мысли о том, какое значительное, неповторимое место занимает в нашей нравственной жизни любовь; из подробно и точно разработанных характеров, персонифицировавших эту авторскую мысль. Герои фильма явились зрителю «знакомыми незнакомцами»: тип угадывался сразу («средняя» городская интеллигенция 70-х годов — врачи, учителя, инженеры, младшие научные сотрудники и т. д.), предстояло узнать характеры. По мере того как они развивались, выказывая последовательно, на глазах у зрителей, с каждым поворотом сюжета все новые свои оригинальные особенности, обиходный интерес к происходящему (как все-таки повернутся дела у Жени с Надей?) преобразовывался в интерес сочувствия, а за ним в интерес сопричастия, самый высокочувствительный интерес.

Условности жанра вовсе не отменяют познавательной функции, присущей всякому подлинному искусству.

Пытливо наблюдающие жизнь комедиографы отразили некоторые особенности современных

отношений. В «Осеннем марафоне» Алла чуть не попадает под машину, собирается толпа, и тут неожиданно из нее выскакивает нервно-энергичный маленький человек и начинает с места в карьер, не пытаясь разобраться в том, кто прав, кто виноват, решительно и пылко крутить руки то шоферу, то Бузыкину: это уж какая-то свехрешительность, пародийно-анекдотический ее род! А Василий Иванович Харитонов?

В самом Бузыкине — как парадоксальной характеристической противоположности деятельным современным натурам — все чудится мне что-то знакомое, близкое, родственное. Не Обломов ли это, только, конечно, на иной, на нынешний лад, без обломовской легендарной лени, так сказать, Обломов навыворот? Илья Ильич Бузыкин, которого обломовская «голубинная кротость души», мягкость, неумение кому бы то ни было отказывать заставляют действовать так бурно, так губительно для себя и для близких своих? Не потому ли он вызывает в нас сочувствие, что бешеная энергия Харитонova и того человека из толпы, самых резких его антиподов, — бесплодна, а странная, раздерганная жизнь Бузыкина все-таки плодотворна и полезна? Он талантлив, он много работает. Но дело даже не в том. Парадоксальность характера Бузыкина еще и в том, что самому ему — ничего не надо. Он щедр, он хочет приносить всем добро, а так как в его обстоятельствах это совершенно невозможно, то, не имея никакой силы переделать самого себя, он приносит одно лишь зло.

Ни решительность нрава, ни эксцентризм поведения не могут быть мерилем современности характера, если характер этот нравственно не обеспечен. И в кинематографе достаточно фильмов, герои которых, ничуть не проигрывая в значительности внутреннего облика, отлично обходятся и без того, и без другого. Так появляется на экране доктор Нечаев — главное лицо фильма «Утренний обход», чья гражданская совесть выражает себя не лозунгом, не эффектным поступком, а всем стилем жизненного поведения. Отсюда та спокойно-пренебрежительная реплика, брошенная в физиономию врача-мздоимца. А. Мягков в этой роли по-но-

вому убедителен, интеллигентен, духовно богат.

В фильмах «Утренний обход», «Москва слезам не верит», «Осенний марафон», да и во многих других современных фильмах в самых обыкновенных обстоятельствах живут и действуют самые обыкновенные люди. Героические ситуации и героические поступки — редкость. То, что их нужно выделять из жизни, говорить о них — бесспорно, равно как бесспорно и то, что кинематографу всегда насущно необходим характер героический. И все же, испытывая в этом нужду, кинематограф все более и более движется, на мой взгляд, к фабульной и сюжетной простоте (при всей сложности и глубине идей и размышлений внутри сюжета), к внешней неисключительности героев и персонажей, обстоятельств и превращений их жизни. В этом сложность. Сознывая ее, В. Шукшин недаром досадливо морщился, вспоминая пожар на автобазе, устроенный им в фильме «Живет такой парень». Мне думается, что он был не совсем прав, осуждая себя, то есть не прав по отношению к этому фильму и к этому эпизоду. Но Шукшин прав в общем, широком смысле. В героическом поступке выявить характер проще, чем сделать то же, не взрывая заурядную повседневность каким-либо особенным, редкостным происшествием. Роль характера в этом случае исключительна.

От литературной прозы кинематограф перенимал метод многосложного исследования характера. Только положительные и только отрицательные герои, насколько я могу судить, почти исчезли, сделались прерогативой плохого кино — в настоящем кино действуют люди сложные, воплощающие своей жизнью, поступками суть разных нравственных позиций.

Один из основных конфликтов современной драматургии — столкновение между различными пониманиями общественной морали, ошибка позиций внутри общественной идеи, одинаково принимаемой и героями, и их антиподами, но по-разному понимающими пути к ее осуществлению. Все — советские люди, все хотят лучшего, все борются за него, но дороги выбирают разные — есть прямые, есть кривоватые, есть и те, что заводят в тупик.

Многое взяв у прозы, кинематограф кое-что отыскал и в своем собственном хозяйстве, к примеру, способы построения характера при помощи сугубо композиционных приемов. Блоки композиционных структур иной раз при соединении дают большее представление о характере действующего лица, нежели прямое действие, включенное в эпизод. Нечто подобное происходит в музыке. Вот что говорит Максим Шостакович: «Современные дирижеры знают, что не только ноты делают музыку, но и те почти неуловимые люфтпаузы, которые есть между нотами».

Так и в кинематографе, сталкиваясь, блоки композиции высекают искру эмоции и мысли. Характер постепенно возникает как бы в зазорах между блоками.

Композиция грузинского фильма «Несколько интервью по личным вопросам» напоминает систему кругов. В центре — история отношений героини с мужем, история семейного разлада. Ближе стоит к ней история, рассказывающая о том, как Софико отвоевывает для ребят участок школьного двора. Обе эти истории одинаково важны для авторов — в них наиболее полно проявляется характер Софико. Так они задумывались. В эпизоде со школьным участком раскрывается высота и твердость гражданского чувства, составляющего важнейшую часть ее натуры, раскрывается без крика, без стучания кулаком по столу, без грозного произнесения справедливых, но отчего-то часто неубедительных тирад. Софико слишком устала, чтобы кричать, к тому же человеческое ее существо более расположено к спокойной, негромкой вескости слов, нежели к громогласию. Центральный сюжет фильма — история семейного разлада — многое сообщает нам о женской сущности характера Софико. Но вот, странное дело, отчего-то ни тот, ни другой из главных эпизодов, где сюжет достигает высшей для фильма остроты, не так нам интересны, как что-то другое, не сразу уловимое. Нет, мы волнуемся за судьбу Софико, мы внимательно смотрим оба эти эпизода, и все же характер героини для нас освещается больше в эпизодах-намехах и как бы между ними; там, где она разговаривает с женщинами, идет

по улице, стоит в магазине в очереди, общается с тетками, ругает детей за непослушание, трясется в автобусе и, в особенности, там, где глухо, тенью возникает ее детство. Там основы этого характера. Как раз там и обнаруживаются его связи с народной судьбой, историей народных печалей и радостей, мучений и побед. Женщины, которых расспрашивает Софико по необходимости своей профессии, образуют некий хор. Как в древнегреческой трагедии, он комментирует движение судьбы героини, метафорически приобщает ее судьбу к женской современной судьбе вообще, какой бы исход она ни испытала, беспечальный или же драматический.

Эпизод со школьным участком, наверное, оттого так мало задерживает наше внимание, что мы, в общем-то, догадываемся о полной победе героини — нечто подобное мы уже видели в других фильмах. Но мы не видели, что специалист по «вопросам любви и брака», выражаясь языком ее профессии, как никак, а общественно признанный истолкователь личных отношений, может выговаривать своим детям казенно-стертыми «воспитательными словами»: характер многомерен. Или, может быть, прав Арчил, и в самом деле вопросы, которые Софико задает персонажам своих статей и очерков, по-журналистски не так уж изощренны, чаще банальны?

Однако все это никак не умаляет Софико, потому что мы видим, чувствуем — характер развивается, отстаявая в муках внутренней борьбы то лучшее, что в нем было заложено изначально.

Сценарий «Несколько интервью по личным вопросам» — один из немногих современных сценарных произведений, где авторы предпочитают показывать движения души не при помощи слов, высказываний, диалога, но при помощи кинематографической пластики. Софико больше молчит: это и условие ее профессии, это и свойство ее натуры, и это кинематографическая позиция авторов. Они создают не просто образ, но образ-роль, где пластические подробности ориентированы на исполнительницу — достаточно поворота головы, взгляда, достаточно только увидеть, как реагирует

Софико, нежданно встретив соперницу, как поженски наивно, с женской простенькой хитростью прихорашивается она перед тем, как пойти с мужем на стадион, как сразу же нам открывается многое. И сила, и слабости этого характера. О разноликости его рассказано просто, без привлечения столь расхожих в кинодраматургическом обиходе приемов.

Грузинский кинематограф потому стал так ярко замечен в современном советском киноискусстве, что в основе его наблюдений, показе теперешней ли, тогдашней ли жизни лежит отображение разнообразных свойств грузинского национального характера. Жанр трагикомедии стал излюбленным жанром грузинских кинематографистов не случайно — его истоки в фольклоре, сказках, прибаутках и остротах тифлиских кинто, в разноголосице прихотливо переплетающихся черт национального характера. Правда, этот характер в грузинских фильмах последних лет все более превращается в привлекательную, но незыблемо-застылую ценность: он перестал развиваться. Образ Софико — талантливая и очень нужная попытка такого развития.



Герой и время — две эти категории сведены в советском кинематографе в принципиальные для него, разнообразные и сложные связи. В сущности, в советском кино — это генеральный сюжет, но формы его и варианты бесконечны.

Бывают варианты по видимости скромные, но по существу — значительные. Действие фильма «Утренний обход» происходит в семидесятые годы. Их бытовые приметы переданы с почти документальной тщательностью. Это будничная, каждодневная современность. Современность быта, нравов, отношений, лексики, некоторых важных нравственных тенденций.

В кинематографе все чаще заявляет о себе новый, на мой взгляд, доселе неизвестный ему герой. Свои гражданские убеждения он высказывает не в декларациях. Его позиция выражается и не в открытом споре, не в резком поступке, а в самом направлении жизни, в ее духовном обустройстве, то есть самым естест-

венным образом. У Бернарда Шоу есть остро-та: «Никогда не спорь, стой на своем и — точка!» Оставим в стороне житейскую ценность этого шутливого замечания, но сдается, что врач Лев Сергеевич Нечаев, герой «Утреннего обхода», придерживается сходного сообщения. Его упорство — немногословно и спокойно. Когда же является необходимость активного сопротивления, он высказывает его в манере ровного, но стойкого и уничтожающего презрения. Это его непоколебимое упорство в схватке с корыстолюбием требует от героя больших духовных затрат. К тому же под давлением различного рода обстоятельств, сомнений, переоценки собственной судьбы герою приходится вступать в спор с самим собой. Этот-то спор и становится содержанием драмы.

Лев Сергеевич плотно взят в оборот искушениями иного строя жизни. К материальным соблазнам он равнодушен. С тем же безразличием спокойным безразличием он взирает на тех, кто этими соблазнами живет. «А как вы воруете?» — мимоходом бросает Нечаев в больничной кухне. Пренебрежительная реплика вызвана скорее вовсе не тем, что на кухне и точно воруют, а состоянием, в котором пребывает Нечаев. Надоели толки о достатках и благостях «упорядоченной жизни», те преуспевающие деятели, которые возникают на его пути. Раздражение подогревают посетители больницы; один заходя, до материнской кончины, торгует наследством, другие горько удручены тем, что из-за выписки матери пропадет отпуск, и пытаются всучить взятку — только бы задержать старуху в стационаре. Искуссы, одолевающие Нечаева, — другие. Лев Сергеевич не столь уж доволен собой и собственной судьбой, у него строгие счёты с самим собой, но шкала оценок у него принципиально иная, чем у тех, кто, вваливаясь к нему в дом, демонстрирует свое профессиональное, личное и душевное благоустройство. Да и как удержаться от чувства горечи, когда видишь, что и для близких твоих друзей важны прежде всего внешние приметы успеха и тебя зачислят в неудачники, хотя бы на том основании, что ты еще не кандидат наук. Тревоги эти особенно бережат

душу оттого, что, как на грех, совпадают с тем этапом критического пересмотра всего существования, который нас настигает на каких-то возрастных переходах...

Нечаев в чем-то схож с героями Александра Вампилова, хотя и находится под другим знаком, полярным и Шаманову и Зилову. У Зилова из «Утиной охоты» и у Шаманова из «Прошлым летом в Чулимске» происходили свои душевные перевороты: от внутренней окаменелости, от вялой инерции и не готовности к действию. Но мне кажется неслучайным, что Зилов на сцене и Нечаев на экране играл один и тот же актер — А. Мягков. Нечаев — отражение общих процессов, происходящих в жизни и в искусстве, и, хотя писан он по-своему, драматические конфликты, положенные в основу пьес и фильма, схожи.

Нечаев конфликтен с самого начала, но это отнюдь не всегда побуждает его к действию. Он напоминает человека, старательно обходящего дорожную грязь. Но уберечься от нее, только обходя топи и хляби, невозможно: все равно на тебя попадет. Помнится, так поступала героиня давнего фильма А. Гребнева и М. Хуциева «Июльский дождь». Нечаев — ее продолжение, но более активное: в конце концов он начинает бороться. Сложность его состояния усугублена тем, что ему приходится защищать самого себя от себя же. Следы внутренних борений пробиваются сквозь болтовню, грубовато-небрежный тон мимоходных разговоров. И в самом деле, можно было бы забыть о купюре, оставленной родственниками пациентки, не обращать внимания на халтурщика Букина (пусть его живет: не он — первый, не он — последний!), разобраться с личной жизнью, установить в квартире железный порядок, написать пару статей, защититься, принять, наконец, предложение начальственного друга о новой должности, тем более что оно бескорыстно и сулит, вероятно, более высокую, в профессиональном смысле, работу. Отказаться нелегко, в особенности от последнего, но как раз тут Нечаев отказывается свободно и без колебаний. Внутренний выбор был сделан раньше, после случайной встречи с Аликом (В. Гафт) — старым приятелем студческих

лет, ныне — преуспевающим сочинителем текстов для эстрадных шлягеров. Повидав Алика, Лев Сергеевич окончательно укрепился в правоте своих жизненных выборов. Теперь он начинает действовать со спокойной решимостью и твердостью до конца убежденного человека.

Недавно писатель Павел Нилин, выступая по радио, упомянул одного хирурга. Человек этот отнюдь не обойден государственным почетом. Но особенно широка его слава среди людей, которых он лечил и лечит. Он работает в небольшой провинциальной больнице. Ему предлагают центральную клинику, сменяют перспективой защиты диссертации. Он же, решительно отказываясь, говорит о том, что кандидатов нынче стало слишком много и слишком мало осталось хороших практикующих врачей. Конечно, дело не в одном лишь избытии кандидатов (среди них — множество превосходных медиков), а в гонке за престижными званиями, степенями. На этом фоне прекрасный врач Нечаев кажется неудачником, которого надо «спасти». «Спасают» его из самых чистых дружеских побуждений. Он видится осколком старого доброго студенческого времени, но то, что зрелый, умный, талантливый человек в нем застрял, не вырос — печально и беспокойно для окружающих. В статичность его судьбы входит нечто старомодное: в наше время надо ведь двигаться. Но эта застылость — мнимая: никто не замечает, кроме разве что одного Малишевского, как развивается и мужает дух Нечаева. Отвергающий блеск и суету внешнего успеха, Нечаев крупнее и богаче всех, кто в этом фильме появлялся на экране. Он напоминает о типе земского врача, о тех многочисленных и, к сожалению, малоизвестных подвижниках народного врачевания, которых так знал и умел писать Чехов. В больничных сценах он в особенности заставляет вспомнить о них.

Доволен ли собой, спокоен ли Лев Сергеевич в конце фильма? Боюсь, что нет. В заключительной сцене самосвал увозит на прицепе нечаевский разболтанный «Москвич» — еще одна житейская несуразица. Видимо, таким же останется уклад его дома, и так же будут дневать и ночевать в нем друзья, и вряд ли

он скоро женится, и уж точно не подступится к диссертации. Но в том ли дело? Он знает самое главное. Этого — достаточно.

Нечаев — герой современный, некоторые особенности его характера соотносятся с той исторически сложившейся народной моралью, которая предписывает человеку быть, а не казаться.

Василий Шукшин в последнем письме издательству «Молодая гвардия» писал: «Русский народ за свою историю отобрал, сохранил, возвел в степень уважения такие человеческие качества, которые не подлежат пересмотру: честность, трудолюбие, совесть, доброту... Мы из всех исторических катастроф вынесли и сохранили в чистоте великий русский язык, он передан нам нашими дедами и отцами... Уверуй, что все было не зря: наши песни, наши сказки, наши неимоверной тяжести победы, наше страдание — не отдавай всего этого за понюх табаку».

Эти слова обращены ко всем, не только к художникам, но и к художникам тоже. Они определяют уровень поиска. Однако каждый национальный характер, сохраняя свои первоосновы, не остается неизменным. Его формируют новые социальные отношения, новые идеи, новый ход жизни и даже многочисленные мелочи новой повседневности: время лепит как бы каждый раз его заново, и в этом понятие «народный характер» смыкается с понятием «современный характер». Я не веду тут речь о способах драматургического письма при воспроизведении на экране (о них разговор должен быть особый), но хочу попытаться нащупать тенденции поиска. Или даже его подтолкнуть. Крохи народного характера время от времени попадают на пиршественный стол экрана. Порой, соединяясь в силовом поле, образованном талантом, чувством, глубиной взгляда, они собираются в явления редкостные. В Личность. Так появились Трубников, Алеша Скворцов, Таня Теткина, Паша Строганова, Василий Губанов. Сейчас — те, о ком шла речь в этой статье. Говоря о народном характере, я веду речь не только о людях, что называется, «из народа», хотя, по моему наблюдению, их-то, обыкновенных людей из глубин жизни, пашу-

щих землю, работающих на заводе, на стройке, служащих в городских ведомствах и службах, более всего не хватает экрану. Не в плане формального присутствия (этого как раз предостаточно!), а в плане ярко, достоверно и прочувствованно разработанных образов. Достоверность я, конечно, не предлагаю понимать как фотографическое правдоподобие, хотя более всего, кажется, зритель любит узнавать на экране себя, своих знакомых, и кинематографисту тоже приятно, когда зритель узнает себя в герое. «Узнавать» не означает, что если, предположим, сделан фильм о слесаре, то все слесари страны, посмотрев его, должны воскликнуть, восторженно ахнув: «Этот — наш!» Узнавая, зритель должен и познавать: характер может быть исключительным, но написанным с той необходимой мерой убедительности, которая бы заставила всех поверить в него. Кроме того, у искусства своя мера достоверности: в общем-то, каждый характер в большей или меньшей степени преувеличен.

Иногда, но все же мы восклицаем радостно: «Вот народный характер». Кого мы тут можем назвать? Бригадир Потапов. Герои Шукшина. Сечкин. Обладателем качеств народного характера может стать любой персонаж вне зависимости от своего положения, общности или уникальности своей работы. Весь вопрос лишь в том, насколько в его характере проявлены связи с духом и сутью народной жизни. Таким, например, мне представляется характер физика Гусева.

У стен столичных киностудий плещется безбрежное море народной жизни. Не помню, кто из литературных героев говорил, что по улицам ходят не пиджаки, а характеры. Сегодня эти обыкновенные люди убирают хлеб, строят дома, заканчивают пятилетку. Они готовятся встретить XXVI съезд нашей партии. Что мы знаем о них, какая доля их малых и великих волнений достигает экран? Должно быть, немалая, но и не столь великая, какой нам, зрителям и кинематографистам, хотелось бы ее видеть.

А. Баталов

Формирование героя и формула профессии

Беседу ведет Геннадий Масловский

Геннадий Масловский. Преддверие очередного съезда партии — традиционное время подведения итогов: какой путь пройден на сегодняшний день; время мечтаний: чего хотелось бы достигнуть в будущем; время строгого планирования: какие конкретные шаги необходимо предпринять для продвижения к нашим великим целям, задачам и мечтам.

Достижения советского кинематографа последних лет и перспективы его развития могут быть определены, по-видимому, общими усилиями критиков, теоретиков и практиков кино. И каждое мнение, опирающееся на опыт художника, много сделавшего для разработки характера, типичного для своего времени, для проникновения в суть нравственных исканий последних десятилетий, в этой коллективной исследовательской работе важно по-особому.

Не составляет большого труда найти те аспекты общей проблемы, которые наиболее близки вам, вашему творчеству и, насколько я знаю, вашим постоянным размышлениям о кинематографе и его сути: герой, характер, личность на экране и связанные с их воплощением вопросы актерского и режиссерского мастерства.

Согласны ли вы с таким кругом проблем и с таким аспектом беседы? Спрашиваю об этом отнюдь не только из вежливости или «для затравки». Поясню.

Тема «Герой на экране» — одна из самых оживленных магистралей нашего киноведения.

Это не удивительно: для советского киноискусства человек всегда был центральным объектом внимания. Искусство, ангажированное обществом, основой которого является принцип «Все для человека, все во имя человека», — такое искусство не может отображать и осмысливать действительность без стремления понять, что нового формирует время в человеке. Естественно поэтому, что сердцевина советского киноискусства — образ героя нашего времени — неоднократно обсуждается в дискуссиях, анализируется в фундаментальных теоретических исследованиях, служит основой производственных планов и решений.

Обращаясь к этой теме в разговоре с вами, хотелось бы максимально спроецировать ее на ваше творчество. Вам удалось — это общепризнанно — сыграть целый ряд ролей, в которых понятие «наш современник» приобрело вполне конкретное, живое, осязаемое воплощение. Так же общепризнанно: вы один из тех, кто воплотил в себе и другое очень распространенное и в то же время дискуссионное понятие — «современный актер». И когда я говорю о проекции темы на ваше творчество и на вашу актерскую индивидуальность, то ожидаю взгляда «изнутри»: с точки зрения Журбина, Румянцева, Бороздина, Устименко, Гусева, Гоши, других ваших героев, а также актера — человека который прожил их жизни, принял их мироощущение, привнес в их убеждения свое личное мировоззрение художника и гражданина.

Отчетливо понимая, что такие «ретроспекции» и «интроспекции» неизмеримо труднее, чем взгляд на проблему «со стороны» (откуда, как говорится, «виднее»), я и хотел бы еще уточнить рамки и характер нашего разговора. Алексей Баталов. Конечно, актеру легче говорить о своем, выношенном, передуманном, прочувствованном и в меру сил и способностей воплощенном, — безусловно. Это вернее и честнее, чем посягать на отвлеченное теоретизирование или выведение неких общих правил, пригодных для всех.

Но есть здесь и трудности. Одна из них заключается в том, что актер, говорящий о сыгранной им роли, выглядит странно: все,



«Большая семья».
Алексей Журбин

что мог, он уже сказал своей работой, и теперь ему больше пристало слушать, чем оправдываться или, напротив, хвастаться...

Г. М. Когда речь идет о воссоздании творческого процесса и об анализе его, автор не только правомочен, но у него есть определенные обязательства. Иначе мы ничего о творческом процессе не знали бы, не могли бы определять его закономерности, и опыт, завоеванный одним художником, не передавался бы другому.

А. Б. Собственно, это мне и хотелось прояснить, чтобы читатель воспринял нашу беседу именно как попытку трезво разобраться в том участке общего движения, который выпал на мою долю, а не как «ячество» с моей стороны.

Так же точно мне хотелось бы устранить еще одну возможную двусмысленность.

Рассуждая о том, что актер сделал, что и

как ему удалось, надо непременно учитывать реальное и очень важное для актера положение: за ним всегда стоит труд и творчество других участников кинематографического процесса. Когда актера спрашивают: «Как вы строили образ? Как вы работали над его воплощением?», он всегда находится в затруднительном положении: ему-то хорошо известно, что зачастую на его долю приходится филейные работы — и стены возведены, и штукатурка выполнена, и маляры уже прошли. В этой ситуации создание своего собственного образа — понятие весьма и весьма условное, и, кстати, именно тут кроются многие несчастья нашей актерской профессии.

Г. М. Только ли несчастья? Неужели у коллективного творчества нет никаких преимуществ?

А. Б. Преимущества, конечно, есть. Иногда, например, актера преподносят в более симпатичном свете, чем он есть на самом деле, или персонаж его оказывается значительнее и весомее, чем исполнитель мог бы сыграть его «в одиночку».

Но говорить следует не о преимуществах или недостатках, которые всегда более или менее случайны, переменчивы, а о реально существующей сложности, в которой вынужден работать актер. И преуменьшать эту сложность ни к чему. Я могу говорить совершенно искренне о своих намерениях, побуждениях, приспособлениях к роли, но все это будет иметь весьма мало общего с реальностью, если мы оба — говорящий и слушающий — забыли, что актер лишь один из многочисленных авторов созданного на экране образа героя, раскрытого характера, воплощенной личности. А в таком случае главное у нас из рук ушло.

Г. М. Но это не значит, что вы ставите под сомнение роль актера в создании того или иного образа?

А. Б. Конечно же, нет: актер тем более достоин уважения, когда знаешь, в каких условиях ему приходится работать. Как он к ним приспособливается, как их преодолевает — вопрос другой...

Г. М. Надеюсь, мы поговорим и об этом?

А. Б. Пожалуйста.

Но давайте договоримся: любое суждение, каждое предположение, всякое слово о создании образа героя на экране надо соотносить с тем, что этот образ создан коллективно, даже если об этом не говорится специально, а осталось как бы в подтексте, за скобками.

Простите, что такое длинное получилось вступление к беседе, но вы сами виноваты: ведь то, о чем вы предлагаете говорить, плохо объяснимо и относится во многом к области чистой фантазии...

Г. М. Я думаю, что это уже далеко не вступление, и вами высказаны существенные соображения, напрямую относящиеся к теме нашего разговора.

Но, может быть, действительно пора обратиться к созданным вами образам (я помню, что подобные выражения весьма условны, но, надеюсь, об этом помнит и читатель — и тогда нет смысла изобретать какие-то новые формулировки), и естественно начать с самых первых ролей.

Алексей Журбин («Большая семья») и Саша Румянцев («Дело Румянцева») принадлежат к одному поколению, воспитывались в одно и то же время, те же книги читали, смотрели те же фильмы. Конечно, они восхищались пафосом историко-революционных лент, им были близки картины, рассказывающие о героях социалистического строительства, их захватывали фильмы о трагическом и героическом времени Великой Отечественной...

Как вы думаете, какие произведения киноискусства были им ближе всего? Совпадали ли их пристрастия? Какие из киногероев оказали на них наибольшее влияние?

А. Б. Между двумя первыми ролями, вами названными, был еще Павел Власов в фильме М. Донского «Мать» — для моей актерской судьбы, да и для практической работы это важно.

Важно потому, что они — все трое — для меня разные. Когда перед бегуном два барьера — это совсем другая ситуация, чем три, да еще в таком порядке, что следующий непохож на предыдущий.

В чем разница между Журбиным и Румянцевым?

«Дело Румянцева».
Румянцева — А. Баталов,
Сашка — Витя Коваль



Да хотя бы в том, что Алексей — член огромной семьи Журбиных. Наверное, как младший в своем поколении, он особо любим, ему многое прощается и лучший кусок достается, — но в большом этом семейном коллективе, если можно так выразиться, он живет по законам и традициям, здесь установившимся: и радости встречаются своим, определенным образом, и трудности преодолевают так, как заведено, да и сама шкала оценок — что считать успехом, а что позором, чему радоваться, чего стыдиться, — это все определилось не одним поколением, вошло в кровь и сознание.

А у Румянцева этих установленных критериев нет — он абсолютно одинок и вынужден сам вырабатывать оценки и соотносить с ними свои и чужие поступки.

Г. М. Но ведь школа, общество...

А. Б. Школа, рабочий класс, советский строй, время... Конечно, конечно, но все это общее и может определять только общие черты. Про каждого из них можно сказать (как и говорили): обыкновенный советский рабочий парень. Но поймите, мне как актеру определение «обыкновенный рабочий» ничего не говорит и даже, наоборот, мешает, отталкивает, вызывает протест. Не знаю, может быть, кри-

тик или, скажем, социолог должны так рассматривать героя, но актер такими категориями оперировать не может, просто права не имеет, его дело разглядеть, найти индивидуальное, неповторимое, живое.

Г. М. Критик тоже обязан быть чутким к герою, к корням и истокам его поведения. Да и современная социология считает немаловажными те нюансы социального статуса человека, о которых вы говорите.

А. Б. Эти нюансы во многом определяют и характер человека, и его взгляды, и его поведение. Социальное поведение прежде всего. На одно и то же событие люди одинакового социального положения реагируют по-разному и в сходной ситуации ведут себя несхоже.

Вот это особенное и вытягиваешь. И оно тебя вытягивает.

Потом, правда, по прошествии времени, замечаешь, что между героями есть и сходство.

Ведь и Журбин, и Румянцева одинаково упорно отстаивают свое понимание правды и справедливости, моральных норм и в конечном счете гражданских позиций. Через 25 лет фактически так же поступает и Гоша из фильма «Москва слезам не верит», хотя между этими еще мальчишками, делающими в жизни первые сознательные шаги, и умуд-

ренным опытом, прошедшим, видимо, не одно серьезное жизненное испытание человеком разница колоссальная. Но цена поступка для каждого своя, собственная.

Вот, кажется, Румянцеву труднее приходится: он и под следствием побывал, и в тюрьму его избивают до полусмерти... Ничего такого на долю Журбина не выпало. Но Румянцев в своей борьбе рискует только собой, а Алексею надо найти в себе силы переступить через сложившиеся категории семейного уклада, через понятия «честь семьи», «позор для семьи».

Ведь в чем суть его поведения, давайте вспомним. Парень полюбил девушку, что называется, «не по плечу»: она образованней, у нее другие интересы и тянет ее к другим людям. А потом с ней случается житейская катастрофа, и она остается одна с ребенком на руках. И вот я, Алексей Журбин, совершаю поступок...

Между прочим, сегодня такой поступок не вызывает той острой реакции — и в жизни, и в зрительном зале, — которая была в год выхода фильма. А ведь реакция была такая: «Да ерунда это — чтобы молодой парень, видный, знающий себе цену, взял женщину с чужим ребенком... Да бросьте вы! Это только в кино бывает».

Вот так, в простом сравнении реакции публики открываются те изменения, которые произошли в нашей жизни, в сознании людей за небольшой отрезок времени. Ведь изменились общие понятия о том, какова цена ошибки человека, и о том, можно ли ему помочь, не уронив при этом собственного достоинства, да и вообще о том, из чего это самое достоинство складывается.

Но тогда представления об этом еще «работали на героя», и подобный поступок требовал в глазах публики и решительности, и мужества, и дерзости. И в этом Алексей Журбин проявляется весь — и с теми традициями семейными, на которых он вырос, и с теми новыми понятиями, которые заставляют его выйти за рамки привычного, общепринятого, — весь он в этом повороте к любимой женщине. Все остальное — подготовка к нему: надо ведь доказать, что он любит эту девушку так,

что решится на свой поступок, надо убедить зрителя, что он вообще на такие действия способен. Иначе это будет выглядеть как некий форс-мажор, искусственно вписанный автором в партитуру роли. И не зря Иосиф Ефимович Хейфиц с самого начала готовил нас именно к финалу, и все мелочи просматривал под этим углом зрения, заставляя и меня вырашивать то человеческое зерно, которое было главным в этом персонаже.

Г. М. И в то же время социальное его зерно...

А. Б. Это неотделимо.

Хотя тут, я думаю, нелишне будет заметить, что не следует особенно упирать на социальную среду или принадлежность к определенной социальной группе. Ведь парню из интеллигентного окружения подобный поступок тогда совершить было так же по-своему трудно, как и рабочему Журбину, — это движение прежде всего человеческое.

Г. М. Алексей Владимирович, это противоречие. Вы, по-моему, прекрасно показали, что не существует «рабочий вообще», или «обыкновенный рабочий парень» — он существует только в своей, особой среде, со своими истоками и корнями, со своими совершенно конкретными и индивидуальными проявлениями. Но тогда не существует и «человек вообще».

Я стараюсь идти за вашими размышлениями и отчетливо вижу, насколько важны жизненные обстоятельства, сформировавшие ваших первых героев. Мне кажется, в этом довольно легко убедиться, если попробовать поменять их местами.

К примеру, Саша Румянцев, я думаю, повторил бы поступок Алексея Журбина. Но возникающие при этом ситуации, совершенно переменились бы. Вы очень точно заметили, что Алексею в его ситуации тяжелее, чем Румянцеву. И наоборот: попади Журбин в такую же историю, как герой картины «Дело Румянцева», он, наверное, повел бы себя так же мужественно и честно, но ведь история была бы совсем другая, потому что он не один, как Саша, и большая семья Журбиных не осталась бы в стороне. В этой истории Румянцеву труднее.

Здесь, мне кажется, проявляется мудрость искусства, которое испытывает героя именно на таких ситуациях, где ему труднее всего. Кстати говоря, в «Деле Румянцева» есть линия, напоминающая историю, происшедшую с Алексеем Журбиным, но и сама эта линия, и ее герой, которого играет Г. Юхтин, находятся на периферии картины, и это показательно.

Я прошу прощения у читателя и у авторов фильмов (в том числе и у вас, Алексей Владимирович) за досужие и произвольные перестановки, но они понадобились мне именно для доказательства абстрактности такого подхода, между прочим, довольно распространенного и в быту: как часто мы говорим: «Я бы на его месте» или «Встань на мое место», забывая, что человек не существует сам по себе, без клубка связей, в которых он сформировался, живет и проявляется. Так же точно не существует «просто человек» в искусстве.

А. Б. Конечно, конечно. Тут нет противоречия! Если я говорю о движении человеческого характера без упора на связи его с определенной социальной средой, то я вовсе не имею в виду какого-то абстрактного «человека». Просто мне, актеру, важно по-человечески понять поступок моего героя: ведь приходится примеривать его на себя, стряпать его из себя, простите такое гастрономическое выражение.

Впрочем, правильнее и плодотворнее говорить о единстве социального и общечеловеческого и единственности каждого героя, каждой личности, каждого человека.

Г. М. По-моему, вы сейчас определили чрезвычайно важную характерность того времени, когда ваши герои становились в центр внимания художников и зрителей. Ведь именно тогда на смену представлению о человеке как о скромном винтике большой и сложной машины пришло и утвердилось сознание единственности, незаменимости, самостоятельной ценности человеческой индивидуальности. И именно ваше поколение художников утвердило такой подход к герою.

А. Б. Ну вот здесь, вероятно, будет вполне уместно вернуться к вашему вопросу о том,

откуда взялись эти ребята, мои герои, на чем воспитывались, что их формировало.

Я думаю, что главным для них было наличие живых примеров. Ведь это поколение, которого коснулась война — кого в эвакуации, кого около линии фронта, а кого и за ней, — видевшее и пережившее вплотную смерть в бою или от ран, или от голодного истощения, искалеченные тела и надорвавшиеся души... И этот опыт не сравнить с впечатлением от правдивых фильмов или хороших книг. Горе и героизм, страдание и страх, муки и мужество прошли через нас и не то чтобы оставили след в душе, а просто отковали наше ощущение мира. Я говорю «наше», потому что Алексей Журбин и Саша Румянцев — это ведь мое поколение. Бороздин и Устименко — они постарше и формировались иначе, а нас пропустила через свое горнило война.

Мы читали книги и ходили в кино, очень искренне и открыто восхищаясь чем-то, но не всегда, между прочим, преломляя героев фильмов и книг на себя. Бывают такие моменты в истории, когда реальная действительность потрясает сильнее, чем впечатления от искусства, и тогда было как раз такое время. Хорошо это или плохо, но нас больше сформировало то, что мы видели вокруг, чем книги и фильмы. Конечно, и литература, и театр, и кино сыграли свою роль — как же без этого? — но главные жизненные критерии связаны с тем, чему мы были свидетелями и в чем участвовали сами. Слишком серьезное было время, слишком тяжело мы жили, чтобы не разобраться, что хорошо, что плохо.

Г. М. Скажите, Алексей Владимирович, насколько сознательно определяются в процессе работы корни и истоки героя, которые остаются фактически за кадром и находят уже опосредованное материалом роли воплощение? По-видимому, в какие-то моменты у актера срабатывает интуитивное чутье, которое позволяет ему свободно и естественно, без внешне видимых усилий жить жизнью своего героя. Но я спрашиваю именно о сознательных, рациональных поисках вот почему. Вы очень интересно и точно рассказываете о сво-

их героях, сыгранных давно, и мне хочется понять, когда у вас родилось это доскональное знание (именно знание, а не только ощущение) — в процессе работы или позже, когда вы по тем или иным причинам вспоминали свои первые роли и думали о них.

А. Б. О, здесь чувствуется подвох: дескать, больно уж гладко актер рассуждает, будто берет с нужной полки заготовленный текст, — подозрительно!

Ну, что ж, временная дистанция, видимо, способствует некоторой гладкости рассказа. И тогда, наверное, я не мог бы вразумительно ответить на вопросы о своем герое — и не только по молодости лет. Какие-то вещи чувствуешь и понимаешь, но высказать их, облечь в логично выстроенное рассуждение не можешь, слишком тесно ты переплетен с ролью, с движением персонажа.

Я как-то, записывая свои впечатления о режиссерском почерке Хейфица, вспомнил, как о героине фильма он заметил только: «У нее городские туфельки тридцать пятого с половиной размера». Потом, когда на экране появилась хрупкая, тоненькая фигурка явно городской девушки, неловко шагающей по пыльной деревенской дороге, можно было вполне рационально объяснить: та запись — не ребус, а образ, в котором выражено и одиночество героини, и ее неприспособленность к окружающим условиям, и внутренняя растерянность в непривычной обстановке.

Нечто подобное было и на картине «Дело Румянцева». Весь гардероб «Ленфильма» был перебран, а костюм для меня не нашелся и не сшил. Кажется, чего проще: современный костюм для рабочего парня, шофера... Однако, серьезно говоря, легче найти костюм для исторического персонажа, чем определить, что наденет современный герой. Ведь зритель все знает, и любая деталь говорит ему о том, кто это, откуда произошел, как его вкусы сложились, что ему нравится, что не нравится, что для него важно, что — нет.

Короче, снимался я в старой, замызганной, добытой еще во время войны, с фронта, хейфицевской кожаной куртке. И ведь не напрасно именно ее так долго искали: она

должна была нравиться Румянцеву, эта шоферская куртка с американского фронтового грузовика «студебеккер» — она не отцовская, но как-то напоминает о погибшем отце: тот ведь тоже мечтал о такой. Потом он часто ездит с рейсами в Прибалтику — отсюда эта фуражка с жестким козырьком, и в ней тоже как будто есть что-то слегка военизированное, и это тоже от отца... Словом, в таких конкретных вещах проявляется и то, что ты знаешь о герое, и как ты его чувствуешь. Знание и актерское ощущение разделить нельзя.

Я, например, ничего специально не придумывал, чтобы Борис Бороздин был похож на отца, но для меня это было важно. Я не пытался копировать манеры или интонации Меркурьева, но я все время чувствовал связь с тем, каким получается на экране Бороздин-старший. Думаю, если бы в этой роли снимался другой актер, и мой Борис был бы несколько иным. И пусть зритель этого не замечает, пусть не догадывается, — тут важно мое ощущение полноты знания...

Когда говорят, что тот или иной герой выражает свое время, то актеру это общее понятие дает так же мало, как сентенции «обычный рабочий» или «обыкновенный человек». И потому всегда хочется найти видимые, осязаемые черты, переводящие понятие «время» в конкретную реальность, на себя.

Но, кстати говоря, не все и переводится. Или не все можно предъявить на всеобщее обозрение. Не потому, что имеются какие-то секреты, а из-за явного несоответствия общего понятия и найденных конкретных приспособлений. Даже если все эти приспособления сложить, сумма их не покроет общего понятия. Ну не жалко ли выглядит фуражка Саши Румянцева в сравнении с понятием «современный положительный герой»?

Г. М. А это уже камешки в огород критики и теории, оперирующих «общими понятиями»!

Я думаю, и для зрителя не существует ни современности, ни положительности героя, пока его, зрителя, не затронут совершенно конкретные, зримые и соощутимые детали поведения, облика, характера человека, с которым он знакомится на экране.

«Летят журавли».
Борис



Что же касается теории и критики, то и здесь общие понятия — только рабочие термины, которые непременно требуют насыщения конкретностью. Но и без «общих понятий» не обойтись: вы сами справедливо заметили, что как ни складывай отдельные черты и приметы, остается еще что-то, не укладывающееся в простую сумму.

И потому я решусь употребить все то же общее понятие: так же, как Журбин и Румянцев, выразил свое время другой ваш герой — Дмитрий Гусев. Но выразил по-другому. Я вот думаю, как отнесся бы Гусев к Алексею Журбину и к Александру Румянцеву. Наверное, в свое время фильмы «Дело Румянцева» и «Большая семья» ему нравились. Но вот между временем действия первых ваших фильмов и картины «9 дней одного года» прошло несколько лет, чрезвычайно насыщенных в социальном плане. Что если бы Гусев заново посмотрел те, прежние картины?

Преемственность образов Алексея Журбина, Александра Румянцева и Дмитрия Гусева зафиксирована всеми, кто обращался к вашему

творчеству. Но при этом мне кажется, что и различия достаточно существенны. Гусева сформировала другая социальная среда, время внесло свои коррективы в его характер, да и сам характер, в общем-то, иной.

Я вспоминаю не очень броскую, проходную линию из «9 дней одного года». Среди лаборантов есть парень несколько легкомысленный. Мы не знаем, каковы его способности и потенциалы, но у нас нет оснований в них сомневаться, хотя бы потому, что он работает в лаборатории Гусева и, видимо, давно. Но есть эпизод, в котором Дмитрий проявляет жесткость и нетерпимость к своему коллеге, к тому же в очень резкой форме.

Гусев вообще кажется мне жестче... и сложнее. Разве не на жесткости строятся его отношения с женой? Да и споры с Куликовым — ведь не так уж они благодушны, как кажется на первый взгляд.

Ну что ж, можно сказать: все же это другой человек, другой характер. Конечно, спору нет. Но он другой, на мой взгляд, принципиально: он иное время в себе выражает, иное отношение к добру и злу, справедливости и

неправде, к своей позиции в мире. Как вы считаете?

А. Б. Ну, во-первых, надо добавить к различиям еще и то, что это герои разных художественных миров: мироощущение и миропонимание Хейфица и роммовское отношение к окружающему миру существенно разнятся.

Во-вторых, меня радует, когда находят отличия Гусева от предыдущих героев, которые, как мы, кажется, выяснили, тоже друг на друга не совсем похожи. Мне больше приходилось слышать обвинения в том, что я все играю одно и то же. Другие, правда, за это же хвалили. Но для меня-то они все разные. И прежде всего — разные.

Но теперь начну со сходства. Социальное поле, как вы сказали, другое, темпераменты не одинаковы, круг интересов иной, привычки, манеры, вкусы — и еще десятки каких-то важных или несущественных свойств и качеств. Но одна принципиальная черта сходится: они все в какой-то степени максималисты. В том смысле, что какие-то половинчатые решения, компромиссы, покорность обстоятельствам или чужой воле — это все противно любому из них.

Г. М. В ряд с ними, видимо, можно поставить и врача Устименко из фильма «Дорогой мой человек», и другого врача — Березкина из картины «День счастья»?

А. Б. Конечно. И Бориса Бороздина, и Гошу из фильма «Москва слезам не верит». Я бы назвал здесь и Протасова из «Живого труп».

Г. М. Есть ли у вас роль, которую в этот ряд нельзя было бы поставить?

А. Б. Надеюсь, что нет. Хотя, скажем, в Гурове и в Голубкове эти черты обнаруживаются поздно и сложно.

Г. М. Я подумал: есть в ваших героях еще одно общее свойство, которое и критикой, и зрителями отмечено, но, по сути говоря, не объяснено. Мне кажется, вы сейчас во многом это проясняете.

Суть вот в чем.

Герои ваши, с одной стороны, люди вовсе не возвышенные, они, так сказать, персоны частные. Саша Румянцев пытается распутать сцепление обстоятельств, касающихся его соб-

ственной судьбы, не думая при этом, что сражается с несправедливостью вообще, в масштабах больших, чем «дело Румянцева». Совершая главный свой поступок, Алексей Журбин решает проблему своего личного семейного счастья. Борис Бороздин отказывается от брони, даже не допуская мысли, что он какой-то особенный, избранный. Такими же ощущают себя герои фильмов «Дорогой мой человек», «Дело, которому ты служишь», «День счастья». Свои личные проблемы, далекие, кажется, от глобальных вопросов времени, решают Гуров и Протасов. Даже Дмитрия Гусева, причастного к большому государственному делу, никак не назовешь личностью исключительной, во всяком случае, он таким себя явно не осознает: для него мир, состоящий из одних Гусевых — чепуха. Герой фильма «Москва слезам не верит» даже декларирует свою обыкновенность, с прямоотой, которой, между прочим, ранее в ваших героях не было.

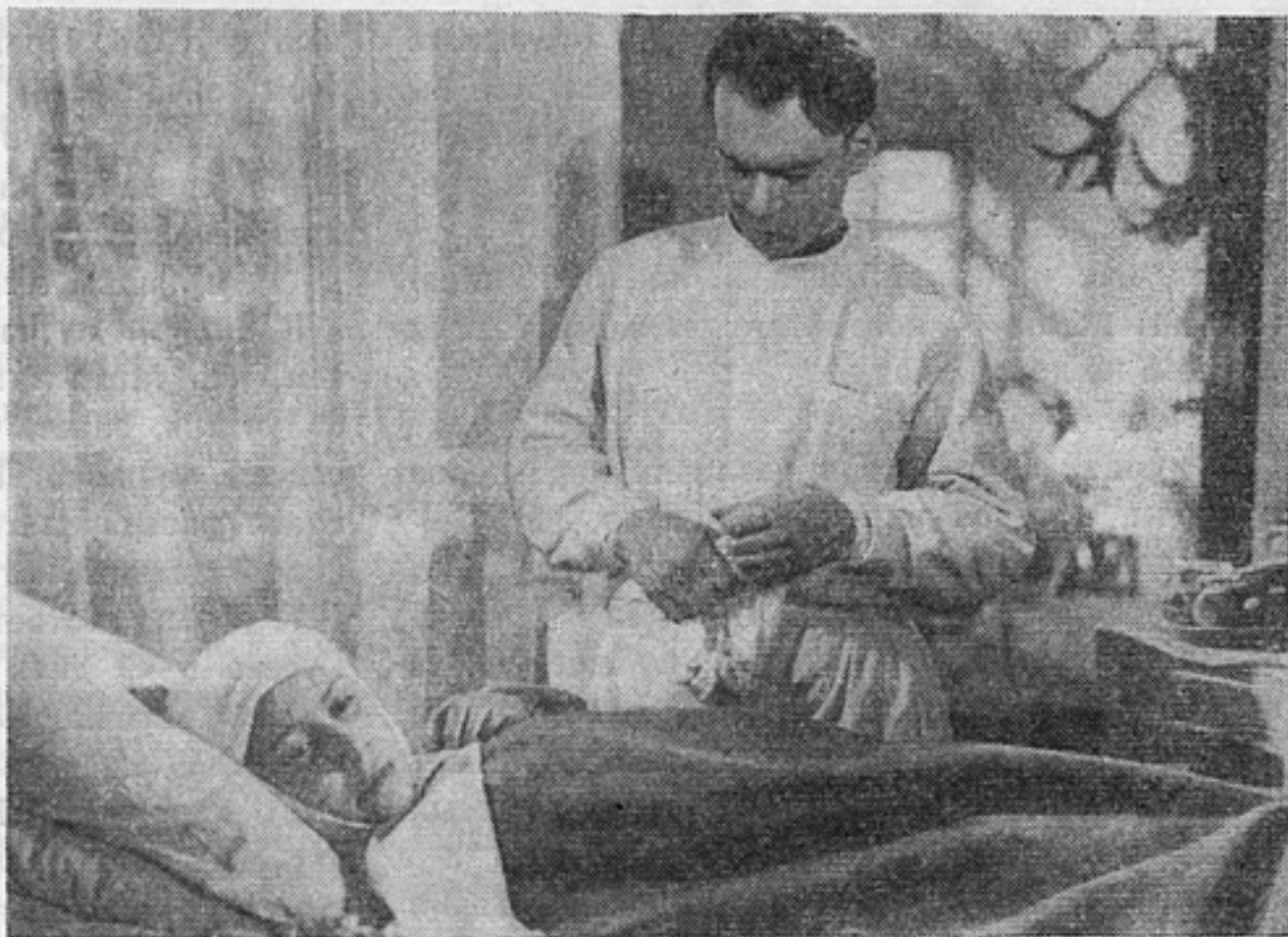
А с другой стороны, Саша Румянцев и Борис Бороздин, Устименко и Гоша, другие ваши герои стали яркими, неординарными выразителями своего времени, во многом сформировавшими понятие о современном герое.

Как и почему человек, не ощущающий себя особенным, выделяется из общего ряда и становится героем своего времени — это нельзя понять и объяснить без привлечения общечеловеческих категорий, законов зрительского восприятия и социологических концепций.

Вот вы сейчас сказали о «максимализме»... Я бы определил эту черту более общо: в ваших героях живет (даже если не высказывается вслух) постоянное соотношение собственной личности с теми, кто их окружает, с делом, к которому они призваны, с временем, в котором они живут, с совестью, наконец.

Именно это самосознание определяет их решения и поступки, взаимоотношения с другими и то внутреннее достоинство, которое неизменно присуще вашим героям. При этом, что важно, не вообще соотношение с окружающими и со своим делом, а именно такое, которое не допускает компромиссов.

«Дорогой мой человек».
 Варвара — И. Макарова,
 Устименко — А. Баталов



Если это так, можно сказать, что это ваша актерская тема.

А. Б. Это тема, с которой пришло в искусство мое поколение кинематографистов.

Или еще шире: берите любого положительного героя нашего советского киноискусства, попробуйте разобраться в нем — и вы обнаружите, что в основании его характера лежит твердая, принципиальная бескомпромиссная позиция. Скажем, Губанов Евгения Урбанского, Трубников Михаила Ульянова, героини Инны Чуриковой, Потапов Евгения Леонова — какие разные характеры, по-разному сыгранные, а единство есть, и оно обеспечено той определяющей чертой, о которой у нас речь.

И даже шукшинский вор Егор Прокудин ею не обделен.

И не случайно, я думаю, эти герои вызвали наибольший отклик у зрителей: их жизненность, современность, актуальность, «положительность», если хотите, — в этой стержневой черте. А теперь, пожалуй, есть смысл вернуться и к различиям. Попробуем сыграть в предложенную вами игру и представить себе взаимоотношения Гусева и, скажем, Румянцева, доведись им встретиться.

Да, сначала я должен вас разочаровать по поводу встречи Гусева с Румянцевым или Журбиным на экране. Думаю, что Гусев смотрел фильмы чрезвычайно редко, и вполне возможно, что картин Хейфица не видел: наверняка он выбирал какую-нибудь чепуховину, что-то откровенно наивное, вроде тогдашних индийских фильмов, которые смотрел несколько свысока, с единственной целью — отвлечься. С серьезным искусством у Мити, мне кажется, соприкосновение было минимальное. Не хочу обобщать, помня о знаменитой скрипке Эйнштейна и зная о том, что сегодня многие ученые всерьез занимаются искусством, но я все-таки с трудом представляю себе Гусева в зрительном зале: он мучился бы тем, что слишком непродуктивно тратит тот скудный запас времени, который у него есть.

Но вот с Румянцевым в жизни он вполне мог встретиться: Саша как шофер мог бы обслуживать гусевскую лабораторию. Гусев безусловно ценил бы этого парня за то, что тот работает на совесть. В трудной ситуации, в которую попал Румянцев, Гусев непременно и твердо встал бы на его защиту.

Однако особенно в это дело Гусев не вни-

кал бы: нет у него ни времени, ни отеческого интереса. Из-за этого, увы, Румянцев мог бы на него и обидеться, посчитать сухарем: Саша — парень открытый, а Гусев, напротив, — предельно замкнутый человек.

Нет, как ни крути, игра не клеится: никаких интересных контактов между этими людьми не получается.

Почему, в чем дело?..

Я думаю, не только в различии характеров и среды, которая их сформировала, не только в том, что, как вы правильно говорите, годы, которые их разделяют, были чрезвычайно насыщены. Все это так, но еще очень важно, что это люди разного времени или микромира — не знаю, как сказать... Может быть, правильнее сказать: это люди разных категорий.

Мир, в котором живет Гусев, совершенно особенный: в нем все определяется ограниченным отрезком времени, отпущенным человеку. И ему надо успеть сделать то, что он должен исполнить. Вот отсюда и та жесткость в отношениях с людьми даже близкими, о которой вы говорите, отсюда и та замкнутость, о которой говорю я.

Румянцеву жизнь представляется безграничной. Отчасти по молодости лет, отчасти потому, что хорошо сделанная сегодня работа, честно выполненный долг, простая и верная мудрость радоваться полученному, так же как и отданному взамен — это и есть для него жизнь. У Гусева каждая прожитая минута расценивается только с одной стороны: приблизила ли она его к решению задачи. Потому многое в жизни — хорошее и дурное — проходит мимо Гусева, не задевая его.

При этом он вовсе не поднадоевший тип одержимого научной идеей ученого, отрешенного от окружающей действительности, или растерянного чудака, снимающего калоши перед входом в трамвай. Митя вполне современный человек, прекрасно разбирающийся в людях и ситуациях: вспомните хотя бы его шутку с метрдотелем в ресторане или его записку в финале фильма. Но то, что для Румянцева и для многих других составляет жизнь, для Гусева лишь внешний и не глав-

ный ее слой. Прав он или не прав — не об этом сейчас речь, а о том, что независимо от характера, и темперамента, от происхождения и связей такие люди, как Гусев, находятся в особых границах времени, и они всегда этим людям тесны.

В данном случае это еще подчеркнуто и тем, что Митя знает о смертельной дозе облучения, знает, что ему времени отпущено совсем немного. По его мнению, он не имеет права растрачиваться на житейские мелочи и необязательные отношения.

Г. М. Вы считаете, что угроза скорой смерти Гусева в «9 днях одного года» — лишь сюжетная условность, внешнее выражение более глубокой психологической закономерности этого характера? И если бы, допустим, снять эту сюжетную условность, если бы Гусев не получил смертельную дозу облучения...

А. Б. ...ничего бы не изменилось.

То есть, минуточку!.. Все бы изменилось в сюжете и был бы просто другой фильм. Но в характере Гусева это не изменило бы ничего или почти ничего существенно — для меня. Ну, терпеливее дослушаешь, ну, подробнее вникнешь...

Линия поведения, наверное, смягчилась бы, но жизненная позиция осталась неизменной. Здесь просто условия так сложились, что внешние проявления этой позиции усилились, очертились с недвусмысленной очевидностью.

В фильме ведь вообще много условностей. Почему, например, Гусев — физик? Да просто физика в то время стала престижной областью деятельности, эта наука связалась с отчетливо выраженными социальными ожиданиями и интересами. Среда физиков, довольно условная и вовсе не обязательная для проявления характеров, оказалась поэтому по-особому выигрышной для картины. Да, нашим героям не обязательно было оказаться учеными, они могли заниматься, скажем, медицинской. Возьмите, к примеру, доктора Устименко: в фильм «Дело, которому ты служишь» не вошел эпизод, который есть в романе Юрия Германа, где герой на себе испытывает облучение, — вот вам и сюжетная ситуация сходится. Действие картины, с моей точки зрения,

могло происходить и в среде полярников, геологов, инженеров, художников — я без усилий вижу здесь Гусева или Гусевых, да я их просто знаю. Потому что речь идет не о профессиональной или социальной среде, а о способе распоряжаться своей жизнью, своими возможностями, отпущенным тебе временем.

Мне кажется, на этом строится конфликт Гусева с женой. Леля умница и прекрасный человек, но способы жизни у них с Митей разные: ей тесен его мир, а он не может и не считает себя вправе хоть на секунду оставить его. Примерно по тем же причинам не было бы каких-то тесных взаимоотношений у Гусева с Румянцевым или Журбиным, хотя именно теперь кстати будет вспомнить, что в них много общего, и прежде всего — бескомпромиссность позиции и активность в ее осуществлении.

Г. М. По-моему, игра наша вполне удалась: она позволила выявить очень важные черты взаимодействия героя и времени, личности и общества, существа характеров и способов его проявления.

Хорошо бы теперь включить в эту игру Гошу из фильма «Москва слезам не верит».

По типу своей жизненной позиции он, мне кажется, ближе к Румянцеву, чем к Гусеву...

А. Б. Он мог бы даже и так начинать, как Румянцев: если не шоферствовать, то работать, скажем, на той же автобазе или на заводе... Ну это-то как раз и не важно. Важнее, что и поступки он мог совершить такие же — я тут не вижу никаких особых противоречий.

В общем, условно говоря, можно рассматривать Гошу как достигшего пятидесятилетнего возраста Румянцева, и тогда действительно станет видно, что и в его судьбе, и в нашей жизни за это время многое произошло.

Прежде всего, надо признать, что этот парень оказался гораздо вдумчивее и серьезнее, чем казалось вначале: ну, был мальчик как мальчик, наивный и непосредственный, а потом — вон как повернулась его судьба.

Как же?

Две линии формирования его характера я вижу наиболее отчетливо.

Во-первых, жизненные обстоятельства так сложились, что он вошел в самую непосредственную связь с мировой культурой; теперь он свободно цитирует Диалектиана, а в его комнате сразу бросается в глаза обилие книг. Причем он не только что-то узнал или понял — он преломляет это применительно к себе и к конкретным жизненным ситуациям, а значит, переработал эти знания, прочувствовал их, усвоил, своими сделал.

Как это вышло? В картине «Москва слезам не верит» есть намек на то, что Гоше жена попала, видимо, выше его по уровню знаний и кругу интересов, и здесь есть перекличка с биографией Алексея Журбина. Может быть, это послужило стимулом, а может, и самолюбие заставило читать или что иное, но, на мой взгляд, это прежде всего были толчки, полученные им от времени, от той реальности, в которой мы сегодня живем. Сегодняшняя реальность требует от человека, чтобы поток информации, который на него обрушивается, становился частью его жизни. В Гоше отчетливо есть эта черта, сугубо современная: в Журбине или Румянцеве ее еще не было.

Вторая линия мне кажется еще важнее. Она начинается с того, что человек хорошо работает. Причем не ради просто заработка, не для престижа, не по выработанному поколениями инстинкту, а потому что ему его работа интересна. Интерес толкает на какие-то собственные решения, углубленное понимание и знание своего дела, в конечном итоге — к совершенству. И когда такой человек сталкивается с новой техникой, созданной научно-технической революцией, он к этой встрече должен быть подготовлен и по своему профессиональному уровню, и психологически так, чтобы суметь в этом столкновении остаться хозяином положения: не техника его себе подчинила, а он ее.

Так постепенно сложился, вырос из него современный рабочий.

Г. М. Здесь обнаруживаются истоки и процесс вызревания очень важного общественного явления.

Наиболее привычное понятие о росте человека — его продвижение по должностной и

служебной лестнице: начал рабочим, стал мастером, потом начальником участка, начальником цеха, наконец, руководителем предприятия и так далее. Такой путь прослеживается, или, точнее, подразумевается в судьбе героини фильма «Москва слезам не верит» Кати.

В вашем герое намечен иной показатель роста: служебное его положение не играет существенной роли.

А. Б. В том-то все и дело. Он приближается к той замечательной черте, когда понятие «рабочий» стало означать нечто иное, чем в не столь уж отдаленные времена Журбиных и Румянцевых. Деление на рабочих и не рабочих, скажем, инженеров, становится формальностью, актуализируется не в том понимании, в котором мы его знали прежде.

Как отличить рабочего Гошу от инженера? По уровню знаний? Я уверен, что в своей области он обладает инженерными знаниями. По материальному положению? Он зарабатывает не хуже. По культуре? Смешно об этом говорить. Престиж профессии? И здесь они равны.

Г. М. Мне кажется, что вы несколько торопитесь: процессы, которые только наметились, вы представляете как уже завершающиеся.

А. Б. Я просто прослеживаю логику характера, и она приводит меня к таким выводам.

Г. М. Но в фильме «Москва слезам не верит» Гоша не показан в своей производственной сфере, и это, как мне кажется, не случайно.

Не случайно и то, что работает он не на заводе, а в научно-исследовательском институте. Он рабочий, но поставленный в несколько иные условия...

А. Б. Я вовсе не хочу сказать, что любой рабочий сегодня похож на Гошу. Но ведь и таких сегодня немало. Этот тип не придуман, не вычислен, он пришел из жизни.

Он жизнью сформирован и временем, которое мы прожили и в котором живем.

А начался этот герой с того, что было общим у прежних рабочих, врачей, ученых, инженеров, которых мне доводилось играть: определенность жизненных позиций и желание поступками, действиями их утверждать. Те-

перь этот тип героя — факт, он сложился: он твердо знает цену себе и своему делу, трезво оценивает мир, в котором живет, способен и может решить так, как, по его понятиям, будет справедливо.

Так протягиваются линии от характера к характеру, от роли к роли. Если хотите, эти линии можно назвать и темами — темами актерского творчества.

Г. М. Кстати, еще об актерской теме.

В одной из своих статей почти двадцатилетней давности вы обнаружили такой парадокс: «Чем удачнее актер сыграл роль, тем опаснее и безнадежнее его дальнейший путь: зрителю будет мешать предыдущий созданный актером образ».

Вы собственным творчеством, на мой взгляд, опровергли этот «парадокс», так же как и некоторые другие актеры.

Сейчас и среди актеров, и в критике распространена другая, даже обратная точка зрения: актер ищет и утверждает свою тему, и «в цене» именно единство его творчества, в котором обязательна вариативность, но личность актера и его тема (в профессиональном и гражданском смыслах слова) остаются инвариантными.

Как вы относитесь к своему прежнему заявлению?

А. Б. Парадокс, который вы вспомнили, решился временем. Вроде само собою в театре и на экране на первый план выдвинулась личность актера, или, вернее, не личность, а его творческий потенциал. Может быть, авторское начало в актерском творчестве. Это что-то между ролями, которые актер сыграл, и его личностью. Ведь не обязательно актер сам таков, как сыгранные им герои. Многие актеры непохожи на тех, кого они играют, очень многие...

Г. М. А вы?..

А. Б. Я?..

Г. М. Вы смогли бы сыграть не близкого вам по характеру человека?

А. Б. Так ведь все, что я играл... Говорить, что эти люди так уж близки мне, — большое заблуждение.

Ну, чем мне так уж близок Гусев?

«9 дней одного года».

Куликов —

И. Смоктуновский,

Гусев — А. Баталов



Во-первых, я не верю и не верил в физику как в способ решения всех проблем человечества, и на этот счет у нас были ожесточеннейшие споры с Роммом, который смертельно на меня обижался за мой скептицизм.

Во-вторых, тот тип взаимоотношений с жизнью, о котором мы подробно говорили, совершенно не близок мне, кажется ограниченным и в чем-то жестоким. Во всяком случае, я таким способом жить не могу и не хочу, хотя и способен его понять.

Чем же он мне так уж близок, если в жизни мы стоим на противоположных позициях?

Г. М. А смогли бы вы, к примеру, сыграть Куликова?

А. Б. С удовольствием. Ромм, кстати, довольно долго и всерьез репетировал с таким распределением ролей: я — Куликов, Смоктуновский — Гусев.

А возьмите мою первую роль: мне предстояло сыграть рабочего парня, а я никогда близко не знал ни одной заводской семьи.

Я — театральный мальчик, вырос в актерской семье, во МХАТе. Что общего у меня с Журбиным или с Румянцевым? Или с врачом Устименко, который, как я понимаю, тоже представляет собой тип, весьма далекий моей натуре?

Ну возьмите вы Гурова из «Дамы с собачкой» и Гошу из картины «Москва слезам не верит», поставьте рядом героев картин «9 дней одного года» и «Бег». Эти люди друг другу столь далекие, что невозможно одновременно быть похожим и на того, и на другого, и на третьего...

Другое дело, что суть ведь не в том даже, каков Устименко или Голубков, Протасов или Гусев, а в том, что все они люди и проявляются в сложных отношениях людей с людьми. Вот это мне ведомо, это я могу понять и примерить на себя, приложить к своим заботам и жизненному опыту.

И мне кажется, что именно во взаимоотношениях с ролями рождается то, что называ-

ют актерской личностью и чего ожидают от актера, ведущего свою «тему».

Когда-то, по-видимому, так складывалось в театре и актерское амплуа, скажем, трагика. Теперь времена амплуа прошли, на первый план выдвинулась личность, или, скорее, миф об актерской личности, но связи актера с теми, кого они играют, остались.

Еще совсем недавно — скажем, во времена моих родителей — сыграть роль во многом означало стать на время другим, «прикинуться», что ли. Но вот оказалось, что интересным может быть не только как актер умеет изменяться, трансформироваться, но и как он, оставаясь вроде бы самим собою, существует в различных драматических ситуациях. Это крутое изменение в актерской профессии.

Г. М. В 1962 году в журнале «Искусство кино» было опубликовано ваше письмо Микеланджело Антониони, в котором вы полемизируете со статьей итальянского режиссера «Размышления об актере в кино». Письмо это имеет непосредственное отношение к теме нашего разговора, хотя слово «герой» там, кажется, вообще не упоминается, речь идет именно об актере и с точки зрения профессионального актерского мастерства.

Основной пафос вашего ответа Антониони — протест против его заявления: «Актер в кино не должен понимать, он должен просто существовать». Вы противопоставили этому свой тезис: «Знать и понимать, но еще применить это к себе, то есть примерить на собственную шкуру».

Мне кажется, что пафос полемики помог вам сформулировать собственное актерское кредо.

Теперь прошло уже двадцать лет, у вас за плечами большой актерский и режиссерский опыт. Может быть, формула подхода к созданию образа теперь изменилась?

А. Б. Когда я писал это письмо, я не думал выводить никаких формул, да и вообще не очень верю в актерские теоретизирования. У каждого свой способ работы, и порою просто интуиция, опыт, талант заменяют актеру и знание эпохи, и рассуждения теоретиков.

Не хотел я и поучать Антониони. И если говорить откровенно, писал я это письмо вовсе не ему (меня даже не волновало, прочтет он его или нет), я адресовал его тем ремесленникам от режиссуры, которым Антониони давал в руки основание для полного произвола, прикрытого его авторитетом, да еще высокой должностью режиссера.

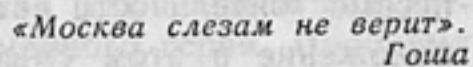
Снимать фильм — это все равно что плыть в темноте по незнакомой реке. Если я не верю рулевому и гребущему рядом человеку, я все время буду спрашивать: «Почему налево?.. Почему так?..» Когда я получаю от режиссера неожиданное, на первый взгляд, задание, я должен быть уверен, что мы плывем в ту сторону, которую определили еще на берегу. Точно так же и он должен верить в меня: я ведь тоже могу предложить неожиданный вариант.

Антониони, по существу, высказал тайную «голубую» мечту всех режиссеров (и мою в том числе, когда я на месте режиссера): получить идеального актера, который, как мазок в цветной композиции, точно выражал бы только то, что нужно постановщику в данный момент, не вмешиваясь в общее построение, в порядок и расположение этих живых человеческих красок.

Дело заключается в том, кто у руля. То, что можно Антониони, смертельно для любого его подражателя. Конечно, если меня ведет режиссер, который, как я понимаю, лучше меня знает, куда мы плывем и тоньше чувствует мели и прибрежные скалы, — я и спрашивать ничего не стану, буду делать, как он скажет. Хотя и здесь я не верю, что смогу все делать бессознательно, как кукла, наряженная в роль.

Ну, к примеру, допустим, что я не знаю, болел Гусев или нет. Как тогда все это играть? Вы мне скажете: «Вот вы сидите в ресторане и разговариваете... Ну, давай, Леша, вот тут сядь и вот ему этот текст говори». (Между прочим, я это не выдумываю, на съемочной площадке нередко так и командуют.) Но ведь весь разговор построен на том, что у меня нет времени рассуждать, а у Куликова есть. Мы вот говорили: в принципе характер Гусева не

Поэтому мне казалось важным в свое время освоить профессию моего героя — клепальщика Журбина. Ну не освоить, конечно, досконально, но клепать я все же научился, и мои заклепки плавают где-то по морям на одном из танкеров до сих пор. Может быть, Хейфицу это не очень пригодилося: в картину вошел какой-то крохотный кадр, в котором Журбин работает, — но мне-то это пригодилося точно. Так же мне пригодилося, что я перед «Делом Румянцева» получил профессиональные права водителя и освоил МАЗ: я знал, что его баранку не покрутишь так, как бутофорскую, я знал на ощупь, где лежат инструменты, я знал, что означает заменить колесо в сто с лишним килограммов весом...



И еще одна важная вещь, которая в той,

древней формуле не отражена: «момент соглашения». Я очень доверяю первому впечатлению. Меня должна взволновать первая встреча с героем. Он для меня пока что посторонний, я смотрю на него как читатель, как зритель, и я при этом должен быть захвачен его судьбой, его личностью, увидеть его сразу целиком. Потом начнется тот мучительный процесс, в котором стараешься понять, откуда было это первое впечатление, чем вызвано и как его воспроизвести для других. Это всегда труднее, чем кажется вначале. Для меня эта прошедшая перед глазами «тень первой встречи» становится и конечной целью, которую, к сожалению, далеко не всегда достигаешь.

Г. М. В той же статье, написанной в форме письма Антониони, вы утверждали, что «профессии киноактера не существует. Бывают только актеры и просто люди, более или менее удачно снимающиеся в кино».

Теперь вы ведете во ВГИКе мастерскую, воспитывающую киноактеров.

Есть ли профессия киноактера? Не формально, конечно (формально вы и тогда ее не отрицали).

А. Б. Практика доказывает, что есть, но такая судьба выпадает очень немногим людям, и по сути я не отрекаюсь от своих слов. Здесь мы, по-видимому, должны вернуться к тому, с чего начали разговор — к неизбежной несамостоятельности актера в кино. У него положение в этом смысле совсем особое. Сравните его хотя бы с положением кинохудожника. Ведь и у художника конечный результат слишком зависим от массы обстоятельств, творческих и производственных. Но у него есть какие-то промежуточные «продукты» творчества: эскизы, раскадровка, выстроенные декорации... Актер не имеет ничего, если не считать каких-то не вошедших дублей или кусочков пленки, которые и считать-то нельзя. Актеру нечего предъявить не только другим, но и себе самому. Он даже не может проиграть роль еще раз: ни партнеров, ни декорации — ничего уже нет, он только кадрик на монтажном столе.

Теперь добавьте к этому, что актер — лю-

бой! — полностью зависит в кино от «спроса» на него. Я могу отказаться от роли (начиная с этого труднее по вполне понятным причинам), но я не могу взять роль или предложить ее. То есть теоретически я могу что-то предлагать, но в реальной жизни это случай неосуществимый: желанная роль в сценарии, который тебя полностью устраивает, с квалифицированной режиссурой, с партнерами, которые тебе нужны, — это фантастика.

В театре в этом смысле положение актера и стабильнее, и вольготнее, и организованнее, словом — профессиональнее.

Впрочем, сравнение в данном случае — вещь мало плодотворная. Есть известные преимущества для актера и в кино, иначе там просто никто бы не работал. Суть не в этом,

А в том, что — я убежден! — профессия актера едина и основа ее заключена в умении сказать чужие слова, как свои. И больше ничего. Вот вам, если хотите, еще одна формула, и, может быть, самая сложная.

Потому что за кажущейся простотой такого определения сути актерского дела кроется необходимость как-то перелезть в того человека, от имени которого надо говорить и действовать. Иначе произнесенные вашим естественным голосом реплики останутся только звуком. Ведь тот, другой, играемый вами человек говорит свои слова то задыхаясь перед смертью, то в угаре гнева, то в порыве любви, и обращены они то к врагу, то к матери, то к любимой. Стало быть, пожалуйста, произносите их, как свои произносили бы в этих обстоятельствах. Точно в сказке про белого бычка, вот тут-то все и начинается с самого начала... Хотя требование предельно ясно — как свои. А слова, скажем, обращены... к тебе твоего отца, явившейся в галерею Эльсинора. Если я этого достиг, снимайте меня в кино, показывайте по телевидению, записывайте на радио, выпускайте на сцену, — разница только в технологии. Разница гигантская, спору нет, но когда ее ставят во главу угла, да еще ищут какие-то специфические законы, это кажется мне несерьезным. Если актер сумел узнать героя, понять его, соотнести с собственными возможностями, способен гово-

рить слова и жить чувствами героя, если он в этом интересен, он профессионал. А профессионал с технологией справится.

Преодолеть неудобство телепавильона, право же, проще, чем день за днем с утра до поздней ночи «крутить» чужую судьбу, пытаясь то на площадке с партнерами, то мысленно сроднить ее с собственной душой.

А ведь эти непрерывные репетиции, прикидки и есть настоящая актерская работа. Играть готовую роль — это уже удовольствие, а уж если тебя понимают и приняли, считай — улыбнулось счастье.

В готовой роли все кажется ясно, все на своих местах, любой зритель объяснит вам, что к чему. А вот откуда и как это набирается, порою и самому себе объяснить невозможно: все чепуха какая-то получается, так, вроде с миру по нитке.

Для постороннего взгляда и мы с вами сейчас, наверное, кажемся просто полоумными. Ну что это такое: пожилые люди, в очках, над магнитофоном и бумагами, в папиросном дыму, с серьезными лицами горячимся, спорим, обсуждаем — что? Судьбы несуществующих лиц, душевные переживания призраков! Согласитесь, почти гоголевские персонажи...

А с другой стороны, конечно, не так складно и не для огласки, но ведь нечто подобное постоянно существует в актерской жизни. Часто люди, встретив на улице даже незнакомого актера, оборачиваются в недоумении, потому что он идет, что-то бормоча, не замечая прохожих, взгляд его блуждает или опрокинут внутрь себя, он странен, точно мечтатель Достоевского. Но ведь это не что иное, как самая естественная для всякого дела подготовительная работа.

Все эти примерки к роли есть нормальное освоение материала: нужно знать, с чем работать, из чего делать, где слабинка, где может сучок помешать, где трещина, как раскронть, чтобы на все хватило.

Без этого нельзя начинать, это естественный всякому мастеровому подход. Только материал у нас особый: чужие жизни, судьбы, то совсем далекие, то до боли близкие, страдания и радости человеческие.

Путь

к современнику

Проблема создания образа положительного героя всегда оставалась одной из самых актуальных в искусстве. Что нового обозначилось в решении этой проблемы в наши дни? Какие наиболее ощутимые результаты в разработке образа современника можно отметить в фильмах последних лет? Как соотносятся сегодня понятия «положительный герой» и «идеальный герой»? И как воздействует герой наших кинопроизведений на зрителей? С этими и некоторыми другими вопросами редакция обратилась к деятелям кинематографии, полагая, что они особенно существенны именно сегодня, когда так возросла роль кино в идейно-нравственном воспитании народа.

Асанали Ашимов

Пафос

утверждения

Едва ли не центральная для нашего искусства — проблема современного героя. Проблема современного героя в жизни и в литературе, на сцене, на экране фактически стала, что глубоко закономерно и в высшей степени поучительно для нас, кинематографистов, центральной в документах XXV съезда КПСС, в докладе Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Л. И. Брежнева, в его дальнейших глубоких и вдохновляющих выступлениях по вопросам киноискусства. И сейчас, в преддверии XXVI форума коммунистов страны, естественно снова возвратиться к этому важнейшему для развития советского киноискусства вопросу.

Я бы очень осторожно подходил к понятию «современный герой», так как каждое из двух составляющих его слов весьма емко по значению. Для меня, например, современность — это не только события завершающегося года, начавшейся недели, будущего месяца; по-сво-

ему современен для меня эпос, которым так богат и мой казахский народ. Каждое время имеет свои черты, особенности, свою «изюминку», эпос же — постоянная «пища» для всех поколений, мерило нашей культуры, в том числе и сегодняшней. Эпосом обозначается история народа, характер народа, как же он не будет современен? А это, в свою очередь, раздвигает и рамки слова «герой».

Лет 30—40 назад в литературе и искусстве



было модно резко делить героев на «положительных» и «отрицательных». Ныне, на мой взгляд, подобный резко разделительный подход себя изжил, стала ясна его неточность. В самом деле, почему зачастую «отрицательный» герой бывает на экране поинтереснее «положительного»? Потому, думаю, что, застегнутый на все, в один ряд, пуговицы, тот оказывается удручающе скучным, «правильность» сковывает его, ему не хватает красок. Если на то пошло, Бекежана из «Кыз-Жибек», причисленного критикой к отрицательным героям, я лично считаю положительным. Герой этот любит родину, стоит за народ, борется за любовь, а то, что он ревнив, — так ведь это чувство испытывали многие большие люди. Если бы мне довелось еще раз сыграть Бекежана, я так бы и трактовал образ, еще глубже проникая в его сущность.

Нечто схожее, по-моему, случилось и в картине «Рустам и Сухраб». Сам Рустам представляет собой лицо эпохи, в нем сочетаются черты и «положительного», и «отрицательного» героя: патриот своей земли, верен в любви к женщине, ведет свой народ на борьбу и... убивает своего сына. А вот Сухраб — этот образ не «потянул», к сожалению, не вышел,

что, как ни парадоксально, снижает общественную значимость судьбы главного героя. Только в конфликте, в поединке сильных личностей, ярких героев может родиться настоящая победа добра. В этом плане мне всегда вспоминается работа Аллы Демидовой в фильме «Шестое июля». Актриса органично ведет внутреннюю линию роли Спиридоновой — по нарастанию бушующих в ней страстей. Не могу забыть Спиридонову на трибуне — она захватывает темпераментом, умом... Что же, левые эсеры были сильными противниками, и насколько же нужно было быть выше, прозорливее, ближе к народу, чтобы их победить! Такой вывод зрителя гораздо важнее новой констатации всем известного — и до фильма — факта победы Ленина и нашей партии в борьбе с противниками. Представляю, как захватывающе интересно было Ю. Каюрову противопоставить образ Ильича такому сложному «отрицательному» характеру, как мобилизовал этот характер волю партнера.

Думаю, что самый современный подход к образу — играть мысль, именно она может сделать современным героя любой эпохи, любого социального круга. Вспомним завет Леонида Ильича Брежнева: кино должно будить мысль, глубоко раскрывая смысл нашей жизни. Но это значит, что нам нужен прежде всего остро, по-партийному мыслящий актер. Именно такой актер всегда будет хозяином положения на экране, тем более что мысль нашего современника всегда нравственна, всегда одарена поиском высших этических ценностей эры коммунизма. Вот почему я не очень верю в то, что большой, настоящий артист может быть в жизни плохим человеком. Экран, сцена формируют, воспитывают. Великолепный человек Сабира Майканова, и другой актрисы в роли айтматовской Толгонай я не вижу: воистину ее героиня — мать всех матерей, этой ролью актриса вошла в духовную культуру народа. Чудесным человеком запомнил я навсегда и Сералы Кожамкулова, первого среди актеров Средней Азии и Казахстана Героя Социалистического Труда. Его Конкай из «Трагедии поэта» Г. Мусрепова остался в истории театра как недостижимый и неповторимый, недаром Сералы в жизни даже называли именем этого героя. Человека удивительной души Шакена Айманова тоже воспитало наше боевое реалистическое искусство. Ему мы благодарны за образ Петруччио в «Укрощении строптивой» — он дал пятьдесят лет форы вперед в воплощении, в сценическом развитии этой роли, к которой можно отнести самые высокие эпитеты от «примера» до «эталона». На встрече с аймановским Петруччио я впервые почувствовал импульсы пробуждения актера в себе, так что я признателен Шакену Айманову вдвойне.

Созданные большими мастерами образы не только находят короткую дорогу к сердцу зрителя, они остаются среди людей навсегда, передаются из поколения в поколение, доставляя радость общения, поднимая моральный дух зрителей. Ведь главное не в том, чтобы стало-вось как можно больше Трубниковых, а чтобы такой герой был для других мериллом служения народу, обществу, Родине. Не могу здесь не сказать о том, что Михаил Ульянов для меня не только незабываемый председатель, но прекрасный, отзывчивый человек, который в любое время, если это нужно, найдет для другого минуту, окажет ему внимание.

Каждый человек в определенном возрасте должен встретиться с таким фильмом, с таким героем, с которыми он мог бы надежно пройти весь будущий путь. Любимый герой есть, наверное, у каждого. Мое детство связано с лентой «Амангельды», мы бегали смотреть ее из одного колхоза в другой, сеансы были долгие, работал всего один проектор. Каждый раз со слезами ждали: а вдруг сегодня героя не убьют... Может быть, эти слезы формировали нас? Может быть, это был наш первый шаг к постижению идеального героя?

Хотя идеальных героев вообще-то, по-моему, нет, но идти им навстречу надо. Постоянно нужно искать идеал — это необходимое условие нравственного становления человека. Сталкиваешься со многими на пути к нему, ошибаешься, находишь; бесконечный поиск — видимо, именно в нем источник оптимизма, надежды. Я призываю всех искать своих идеальных героев. На экране — тем более, потому что только то искусство развивается и живет, в котором всегда ведется поиск идеального героя...

Алма-Ата

Равиль Батыров

Идеал — против идеализации

Проблема героя вновь заявляет о своей актуальности. Естественно, потому что она центральная проблема реалистического искусства. И не о ней ли прежде всего задумываешься в эти предсъездовские месяцы, когда с волнением оглядываешься на кинопроцесс последних пяти лет, отделяющих нас от предыдущего,

XXV съезда партии, от Отчетного доклада ЦК, с которым на съезде выступил Леонид Ильич Брежнев, доклада, так много нам давшего и так глубоко вошедшего и в наши души, и в нашу творческую, общественную практику.

Сколько раз проблема героя дискутировалась в кинопечати, но, видимо, каждый очередной этап истории кино видоизменяет либо освещает по-новому выводы прошлых споров. Думаю поэтому, что новый прилив интереса к этой веч-



ной проблеме именно сегодня не случаен: пытаюсь ее решить, теоретики и практики кино одновременно размышляют о социальном предназначении искусства, его идейно-художественных задач, так ярко и многомерно освещенных XXV съездом КПСС, последующими Пленумами ЦК КПСС, всем нам памятными выступлениями и указаниями лидера партии и народа — Леонида Ильича Брежнева.

Кинематограф дает человеку не только новизну информации, остроту сюжетов. В зрительном зале — люди разных возрастов и социальных прослоек, и все ждут от искусства встречи с героем. От героя же зритель ждет прежде всего соучастия к себе, то есть ответа на вопросы, поставленные перед зрителем жизнью. Недаром герои-единомышленники зрителя — Чапаев, Максим, Александра Соколова, Губанов — представляют собой явления, далеко выходящие за рамки узкоэстетических категорий. Они сопутствуют не только нашему историческому бытию, но и нашей практике в повседневном быту, отражая облик и суть Времени, которым рождены; их жизнедеятельность интенсивна и обогащает социальную и эмоциональную память новых и новых поколений кинозрителей.

Вопрос о герое — не простой вопрос. Он один из самых сложных вопросов, стоящих перед нами. Сложность лепки героя в первую очередь зависит от степени достоверности его фигуры. Не высотой общественного положения, разумеется, а глубиной истинных переживаний определяется его статус. И еще одна, на мой взгляд, существенная деталь: для героя, такого, каким он сформировался в нашем кино, характерно стремление жить страстями всего общества, ощущать причастность к большому миру, взаимодействие с ним, быть за все в ответе. Это важно прежде всего постольку, поскольку через такого героя, обладающего чутким общественным слухом и зрением, мы и получаем существенное представление о мире, об эпохе, его взрастивших. Конечно, необходимо вести поиск героев главным образом в этом направлении — перспективы такого поиска обозначены не сегодняшним днем, они результат многолетнего опыта советского кино.

Но сегодняшний день диктует и новые требования, задает свои вопросы. Мне, например, кажется, что мы несколько инертны в своем мышлении, когда пытаемся однозначно сформулировать, кто же он такой, современный герой? Не всегда здесь годится старая классификационная шкала ценностей. Почему так? Где нужно искать ответ на этот, конечно же, очень непростой вопрос? Может быть, не на экране, а в... зале? Духовные запросы нашего зрителя — советского человека — качественно переменились за последнее десятилетие. На смену зрителю, я бы сказал, организованно-коллективного мышления, пришел зритель, заявляющий право на индивидуальные эстетические запросы, интенсивно стремящийся развивать свой художественный вкус, обострилась избирательность зрителя, его личностные критерии по отношению к кинопроцессу. И сам зрительный зал стал как бы более многоликим, он не монолитная масса людей, но множество индивидуальных. Соответственно и героя, который мог бы удовлетворить духовные запросы советского человека, нельзя обозначить каким-то одним общим определением. Герой одного единого типа и нравственно, и эстетически не может теперь устроить всех. Ведь от зрителя нынче мы уже не вправе во всем требовать единства в оценке каждого данного экранного героя. В зрительном зале все чаще возникают споры о героях новых лент, и, по моему, это хорошо и радостно. Конечно, и сейчас в многообразии героев — как и в любой период истории кино — можно выделить доминирующие признаки. И все же, по моему, сейчас вернее будет такая формула: «Скажи, кто твой герой (и как ты его оцениваешь), и я скажу, кто ты». Герой в свете такого пони-

мания — это как бы посредник на моем, художника и зрителя, пути поиска идеала.

И здесь совершенно закономерно возникает вопрос, а как же быть с фильмами, чьи герои полностью лишены черт героичности? Ведь никто не станет отрицать, что такие картины, как «Калина красная», «Афоня», «Осенний марафон», не только имеют право на существование, но и являются замечательными образцами современного киноискусства. Наивно полагать, что герой фильма — это только лишь такой персонаж, при подсчете человеческих характеристик которого перевес будет неизменно в сторону плюсов. Абстрактно вычислить героя невозможно. Так же, как нельзя математически предугадать его воздействие на зрителя. И выходит, что порой с такой же силой художественного воздействия, как Трубников и Губанов, на зрителя влияют персонажи, которых никак не назовешь «круглыми отличниками». И это не девальвация понятия «герой», а, наоборот, развитие, усложнение этого понятия, проходящее через испытание, иногда — драмой, подчас — комедией, то есть через то или иное несоответствие героя идеалу. Ведь в жизни человек духовно растет, сознавая не только сферу своих притяжений, но и сферу своих отталкиваний. И только все это вместе достаточно полно говорит о его возросшей культуре, о гибкости его духовного организма.

Возможны ли сейчас идеальные герои? Оговорюсь: мне кажется, что задающие этот вопрос рискуют выглядеть опрометчивыми. Кто такие на практике в полном смысле этого слова идеальные герои? Герои древнегреческих скульптур — воплощение идеала красоты, гармонии, совершенства? Но кино — искусство, которое потребует от любого идеального героя прежде всего глубокого жизненного дыхания, социальной динамики, преодоления противоречий. Герой кино, условно говоря, не Аполлон Бельведерский, а борющийся и страдающий Лаокоон. В другом случае между «идеалом» и зрителем возникает непроходимый барьер, и причиной тому — идеализация, которая повлечет за собой потерю узнаваемости героя зрителем.

Если же конкретно говорить о том, какие движения в человеке созвучны моему представлению об идеале, то лично мне близок такой герой, который выражает мою авторскую позицию не от обратного, а путем ее прямого утверждения. Это человек в чем-то, возможно, неяркий, он скромный, узнаваемый, он из толпы. Но именно в нем интересно искать незаурядное — то, что приближает его к идеалу. При этом мне, как художнику, необходимо его любить, по-другому я не смогу его понять. Замечу, что эти размышления о взаимоотношениях с героем, ради которого я снимаю

фильм, в данном случае не носят обобщающего характера: я говорю лишь о своей собственной творческой практике. И только.

Повторяю, мне необходимо любить героя. И ценя в людях социальную активность, ответственность перед обществом, мне хочется, чтобы эти качества имели существенное значение и для моего героя. И, ненавидя равнодушие, мне всегда хочется, чтобы и мой герой презирал это качество в людях, пытаюсь как можно чаще поступком напомнить современникам о лежащем на них социальном долге.

Ташкент

Наталья Белохвостикова

Встать на позиции героя

Если говорить о проблеме положительного героя, то мне, наверное, нельзя обойти молчанием свою первую работу в кино — роль Лены Барминой в фильме «У озера». Положительный ли это образ? Безусловно. В какой-то степени даже идеальный.

Значит ли это, что положительный характер должен приближаться в своих очертаниях к образу Лены Барминой? Я далека от этой мысли. Я вообще не знаю, каким быть положительному герою. Говорить можно лишь о конкретном, о том, что в данном случае играешь, сыграла или будешь играть, а рецептов тут, естественно, не придумать.

Но в одном убеждена абсолютно: появление на экране такого человека должно стать для зрителя откровением. Созданному волей и фантазией художника образу героя должно разбудить у зрителя какие-то силы душевные, дать простор его мыслям и чувствам и, что самое важное, сделать его добрее, богаче, сердечней, а может, и вдохновить на поступки, до той поры для него почему-то невозможные. Да, рецептов здесь не придумать, но есть правила для искусства общеизвестные: создавая образ, который мы с вами называем положительным (как, собственно, и любой образ), следует помнить в первую очередь о соблюдении чувства меры, той грани, перейдя которую можно просто не услышать живое биение живого человеческого сердца. Ибо что такое положительный образ? Добрый, честный, верный? Да, конечно. Однако прежде всего это

живой человек со всеми своими естественными сомнениями, колебаниями, недостатками, но, как мне представляется, наполненный, ищущий, талантливый. И талант этот может проявляться где и как угодно, в ситуациях и обстоятельствах самых разных и неожиданных. Человек этот может допускать ошибки, порой даже и нелепые, ибо точно рассчитать свой путь к цели, даже и ясно видимой, просто невозможно. Как нельзя точно и опреде-



ленно рассчитать, где, сколько и какой положить при создании такого художественного образа краски. Но ни в коем случае не злоупотреблять — голубой! Это вне всякого сомнения. Соблюсти в любой ситуации свое лицо, душевное мужество, человеческое достоинство! Такой герой будет верным каким-то своим принципам, следовать определенным моральным устоям, намерениям, всегда оставаться порядочным и честным, но он может и будет совершать ошибки. Зритель же должен ему верить. В том случае, конечно, если художник будет так же честен и принципиален, как и его герой.

Есть в этом вопросе еще одна, как мне кажется, важная деталь. Мне дают сценарий и предлагают работу, а я соглашаюсь или отказываюсь: в зависимости от того, насколько мне, будущей исполнительнице, духовно близка и интересна героиня. И меньше всего думается в тот момент о том, какой ей быть — положительной или отрицательной, ибо, хочу я этого или нет, тут же невольно начинаю примерять ее на себя, наделяя какими-то важными для себя качествами, то есть, по сути дела, с первой же минуты знакомства с ней стараюсь встать на ее позиции, прирасти к ней

душой, приблизить к себе предлагаемую жизненную ситуацию, а стало быть, всеми силами пытаюсь понять и, значит, оправдать свою героиню. Станет ли она для зрителя положительной, судить зрителю, для меня же самое главное — добиться зрительского сопереживания. И мой поиск следует именно в этом направлении. Собрав по крупицам, стараюсь выстроить образ, сыграть характер, судьбу — живого человека. Взять, к примеру, картину М. И. Ромма «9 дней одного года». Гусев — герой положительный. Это бесспорно. А как быть с Ильей Куликовым, явным его антиподом? Не зачислять же в разряд «отрицательных»? Хотя, кто знает, какова бы была зрительская реакция, не сыграй Куликова так тонко и точно И. Смоктуновский. А главная героиня фильма? Какая она? Любит ли Гусева или просто жалеет? Я думаю, ответ на эти вопросы лучше послушать в зрительном зале. Сколько будет зрителей, столько и ответов.

Честно говоря, разговор на тему о положительном герое все-таки всегда несколько надуман. Ведь примеры приводишь обязательно из произведений на сугубо современную тему. А ведь классика не менее, а может, и более современна — она на все времена. Однако в ней почему-то этой проблемы не возникает. Я не могу обойти молчанием и этот вопрос, ибо волею счастливой судьбы сложилось так, что большинство сыгранных мною ролей пока что принадлежит классике: Анна Снегина, Неле, Матильда де ля Моль, королева Анна из пьесы Скриба «Стакан воды». Одна из последних моих работ — пушкинская Дона Анна. Какой это персонаж — положительный или отрицательный? Справедливости ради стоит сказать, что у каждого читателя, естественно, своя Дона Анна, и некоторые могут даже предъявить ей счет в предательстве нравственных своих устоев, забвении памяти мужа, лицемерии, легкомыслии и тому подобное. Но с тем же правом такого читателя тоже можно упрекнуть в ханжестве и поверхностности суждений. Положительная или отрицательная эта героиня — для меня лично так вопрос даже и не стоял. Я думала о Пушкине. Была переполнена счастьем общения с его творчеством. Хотела, пыталась, стремилась донести до зрителя каждую его строку, мысль, слово, раскрыть образ героини в муках ее, метаниях меж долгом и внезапно вспыхнувшей, сжегшей ее любовью. Дона Анна для меня — прекрасный пушкинский образ. Вместе с исполнителем роли Дон Гуана В. Высоцким мы играли трагедию любви двух незаурядных, сильных и красивых людей, играли несбыточность счастья.

А Матильда де ля Моль? Персонаж отрицательный, не правда ли? Исходя из современных наших понятий, здесь и двух мнений быть

не может. Дитя своего класса, гордая и взбалмошная аристократка, надменная, капризная, избалованная — каких только не подыскать здесь эпитетов! Но вот... и здесь трагедия любви, и здесь несбыточность, невозможность счастья.

И не было для меня никакой правительницы Англии из XVIII века — королевы Анны. Нет. Живой, ранимый, страдающий человек — вот что такое для меня она с позиций современных. И Неле тоже не существует для меня лишь в XVI веке. Разве верность любви и родине — в прошлом?

Но если исходить все же из того, что такое понятие — положительный персонаж — имеет место в нашем творческом обиходе, то для меня это многогранный, может, в чем-то и противоречивый человек, но в основе его — нравственный стержень: ему он не изменит ни в каких обстоятельствах.

Человек, верный своим идеям, помыслам, таланту, щедро даримому людям. И тут нет никаких разграничений между тем, что мы называем современностью, и классикой. Созданные сотни лет назад, живущие сотни лет классические персонажи могут стать зримей, значительней и даже современной героя, по приметам внешним принадлежащего нашему времени, но неприметного, невзрачного и бедного духовно. И нет ничего нового, о чем бы мог он поведать людям, а значит, и взволновать их.

Жизнь сложна. В ней множество соприкосновений, пересечений, случайностей. Экран же отражает жизнь. И поэтому на нем нет и быть не может каких-то знаков, схем в создании положительных образов — их невозможно рассчитать. Исходить из жизненных ситуаций, из проявлений данного характера в этих ситуациях, нравственных позиций героев — вот единственный закон для исполнителя. Все остальное будет неправдой. И нет необходимости прибегать к лакировке, когда сама жизнь приносит множество примеров и материала для того, что мы обозначаем словом «положительный», хотя можно, по-моему, употребить эпитеты и более значительные. Ведь действительно есть люди возвышенные и прекрасные. Необыкновенные. И вместе с тем они самые обыкновенные — так же любят, страдают, плачут, ждут. А необыкновенны они какой-то бескрайне-безмерной щедростью души, жизнью, которую просто и без пафоса отдают людям. И рассказывать о них надо тоже просто и без пафоса. Именно к этому я стремилась, работая в фильме «Надежда». Может, не все мне одинаково удалось в постижении образа юной Надежды Крупской, но это тот самый случай, когда не было причин и не надо было ничего приукрашивать. Следовало лишь строго идти по жизни, верить

ей, говорить правду. Идеальный человек? Нет. Скромный, чистый, прекрасный. И так же прекрасен должен был быть наш об этих людях рассказ. Но как это сделать? Рецепт? Пожалуй, он все-таки имеется. Надо работать.

Хочу надеяться, что зритель не останется равнодушным и к судьбам моих новых героинь — француженок Мари Луни и ее дочери Натали. Эти роли я исполняю в фильме А. Алова и В. Наумова «Тегеран-43», созданном на «Мосфильме» в содружестве с французскими и швейцарскими кинематографистами. Это рассказ о двух жизнях, разных по времени и характерам, но связанных не только простым родством — идеалами добра, верности, любви, идеалами мира и счастья для всех людей планеты.

И мне радостно знать, что этот фильм, в котором я принимала участие, — одно из тех произведений экрана, которыми советские кинематографисты встречают XXVI съезд КПСС...

Юрий Богатырев

Без хрестоматийного глянца!

С моей точки зрения, нет в чистом виде ни положительных, ни отрицательных героев. Если это полнокровный художественный образ, в нем есть и то, и другое, диалектическое сращение белого и черного. Вопрос в том, какая чаша весов перетягивает в характере, как мы оцениваем для себя правду этого характера. С позиций нашей исторической правды, тех великих задач, которые призван решить наш народ. И если уж употреблять употреблявшиеся термины, то под «положительным героем» я подразумеваю человека прежде всего активного, борющегося, совершающего поступки со знаком плюс, неспособного на нравственное отступничество, конформизм, нейтралитет в борьбе, готового жертвовать собой, своим комфортом, прихотями ради большой идеи, высокой духовности...

Обедненность содержания многих современных сценариев, имитирующих жизнь, чаще всего проявляется, по-моему, в том, что герои их выкрашены какой-то одной краской: они ходят, декларируют, ораторствуют, не будучи способными действовать, подтверждать свою «положительность» поступками. Вот почему подобная «положительность» зачастую оказывается окаменелой, монументальной, но худо-

сочной по мысли. Мне хотелось бы, чтобы кино выявляло сложность, неоднозначность душевного мира людей, чтобы оно не играло со зрителем в поддавки, чтобы о серьезном говорило всерьез. По-моему, это как раз вытекает из того анализа состояния нашего искусства, стоящих перед нами задач, который был так убедительно проделан в исторических документах XXV съезда КПСС.

Уместны ли однозначные категории «поло-



жительного» и «отрицательного» в применении к Отелло, Лиру? Положительный ли герой Гамлет? Да, но сколько он совершает жестоких поступков! Убивает Полония, Лаэрта, посылает на заведомую смерть Розенкранца и Гильденстерна и так далее.

Извините за резкость перехода: от Шекспира к себе. Но, думая о поставленной журналом проблеме, я невольно вспоминаю Жерихова, которого я играл в фильме Ю. Егорова «Там, за горизонтом». Жерихов, судя по критике, подпадал под разряд «положительных». Но в чем это выражалось? Он ходил, мучался, словесно боролся за внедрение в производство новой модели самолета, однако все эти его программно заявленные «действия», никак не подтверждались поступками — собственно поступки были вынесены за рамки фильма. И вот сейчас я спрашиваю себя: является ли мой Жерихов положительным героем на самом деле? Думаю, что нет. Это примитивное понимание «положительности».

А подобных сценариев с поверхностными образами положительных героев каждому актеру предлагают немало...

Разве цельный положительный характер является альтернативой характеру сложному, противоречивому? Ограждая «положительного героя» от «унижающих» его сложностей и ошибок, сценаристы часто заведомо упрощают образ и фильм в целом, обезоруживают так называемого положительного героя перед его более сложным, драматичным, а значит, и более жизненным противником. Для меня, например, и заблуждения, и мучительность поисков истины (нападение на конвоира, приход в банду Брылова) Егором Шиловым из фильма Никиты Михалкова «Свой среди чужих, чужой среди своих», того самого Шилова, которого подозревают в сговоре с бандитами, служат как раз убедительным подтверждением неоднозначности, щедрости его человеческой натуры. Хотя безусловно положительным Шилова назвать тоже нельзя.

Мне кажется, вопрос ответственности перед самим собой, необходимость что-то делать, решать, выбирать стоит сегодня необычайно остро. «Герой нашего времени» для меня — человек прежде всего духовный, предъявляющий себе определенный нравственный счет, не фарисействующий!

Писатель Филиппок из «Объяснения в любви» Ильи Авербаха, при всей любопытной парадоксальности этого характера, привлекает своей чистотой, незащищенностью, хотя в жизни ему «удобно» с Зиной. Трудно сказать, прикладывая к нему привычные эталоны, положительный или отрицательный это персонаж: кому-то он может импонировать, кому-то нет.

Важно другое: Филиппок показан в его отношении к миру, и вместе с тем мы наблюдаем обратное воздействие — влияние трудных обстоятельств быта, судьбы, войны, истории на этого человека, без попытки во что бы то ни было осудить его или оправдать.

И к Штольцу я испытываю симпатию, не поддающуюся однозначному подходу: хороший Штольц, плохой Штольц. Для меня Штольц (в антитезу Обломову) совсем не так бескомпромиссен, последовательно рационален и прямолинеен, как получилось это в фильме. В финальных кадрах нашего «Обломова» была такая сцена (потом Михалков почему-то вырезал ее): Штольц стоит у окна с книгой в руках в каком-то странном оцепенении, а Захар сзади набрасывает на него шубу, и Штольц страшно пугается, вздрагивает. Этот эпизод должен был показать, что Штольц — человек совсем не безупречного душевного здоровья, он тонок, импульсивен, эмоционален, иногда даже беззащитен. Просто с самого детства у него была иная, нежели у Обломова, закваска. Жаль, что сцена, о которой я упомянул, из экранной версии была исключена

она, на мой взгляд, очень обогащала и усложняла образ Штольца.

«Идеальность», как мне кажется, — явление, скорее, хрестоматийное, нежели живое, рожденное на свет правдой образа. Если характер героя лишится противоречий, возможности ошибок, станет безупречным, то зачем нужно будет искусство?.. В картине И. Шешукова по сценарию А. Макарова «Последняя охота» я играю подобного «ангела», непротивленца, живущего по законам христианской морали. Однако логика жизни доказывает всю несостоятельность этих законов, разбивает в прах «идеальность» моего героя, подтверждая простую истину: пока человек жив, про него нельзя сказать, что он «идеальный». Идеальность не может быть состоянием, заданным изначально, неизменным до конца; «температура идеальности» может быть большей или меньшей, но она не может быть величиной постоянной. Действие фильма происходит в 20-е годы на Камчатке, где еще не установилась Советская власть. У моего героя Сергея есть антагонист — «дьявол» (его играет Олег Борисов). Люди разнополюсные, отталкиваясь, они постоянно притягиваются друг к другу. До тех пор, пока конфликт их из области умозрительной не переходит к открытому столкновению, физическому истреблению друг друга. Когда Сергей видит, как команда иностранной шхуны («дьявол» — ее капитан) начинает убивать безоружных чукчей, он понимает, что не может больше быть сторонним наблюдателем жизни, хватается за винчестер и переступает «через черту»: убивает капитана, которого успел полюбить. Но тем самым он ломает что-то сокровенное, святое в себе, после чего сам подставляет себя под пули и погибает.

В актуальности подобных размышлений меня утверждает то, что и в реальной жизни я встречал не «идеальных героев», а, скорее, идеалистов, подобных герою из трагикомедии А. Соколовой «Мой папа — идеалист». Я в этом фильме играю сына — Бориса Петрова, врача-реаниматора, а моего папу, артиста театра оперетты, «ребенка мужского пола», живущего в своем мирке идеальных представлений, играет В. Стрельчик. Папа витает в облаках, сын прочно стоит на земле. Между ними — конфликт непонимания. Главное же для меня, что Борис Петров, как и многие другие мои герои, — человек мучающийся, неистовый, принимающий все происходящее вокруг близко к сердцу. В этой открытости души, ее отзывчивости на чужую боль, общие заботы — условие выработки той активной жизненной позиции, которая так необходима сейчас нам всем и в жизни, и в искусстве.

Современный кинематограф становится интеллектуально более зрелым; задача воплоще-

ния на экране идеального героя поэтому при всей ее общественной значимости никак не может, не должна быть сведена к упрощению и утилитарщине. Задача искусства — в обогащении новым знанием жизни, пониманием природы человеческих отношений. Кажется, кто-то из классиков сказал, что даже самый искренний и правдивый моралист вреден тем, что ведет за собой десятки лицемеров, прикрывающихся его именем...

В последние годы, нужно сказать, наметилась тенденция большей психологизации образов, что явилось благодатной почвой для разгадывания сути характеров средствами искусства, пружин действия, более пристального изучения жизни человеческого духа, диалектики души. Так мне, например, казался однотонным мой самый «голубой» герой — Андрей Львов из девятисерийного телефильма «Открытая книга», снятого В. Титовым по одноименному роману В. Каверина. Вместе с режиссером мы переписали сценарий, сделав более жесткими психологические контуры характера Андрея. В фильме Андрей уже не просто страдает, но и борется за свою любовь, за Таню. Он становится фанатиком, человеком неистовым не только в профессиональном, но и в личностном плане и добивается своего.

Аналогичный пример был, по-моему, и в «Двух капитанах» В. Каверина. Если в первой киноверсии романа Саня Григорьев лицо сугубо положительное, а Ромашов — отрицательное, то мы в нашем фильме уже спрашивали себя: а почему это так? При постановке такого вопроса усложнилась природа конфликта. И для меня Ромашов стал уже не просто негодяем, хоть он и совершил чудовищный поступок, а человеком мучающимся, по-своему сложным и опять-таки неистовым, человеком, которым двигала большая, хотя и ложная, порочная страсть.

Почему всем был так интересен Мюллер из «Семнадцати мгновений весны» Т. Лиозновой? Здесь, наверное, особенно убедительно было доказано, что на экране враг может быть умным, что конфликт тогда конфликт, когда борьба, противоборство идей подлинные, а не мнимые. За кем победа, кто сумеет достичь ее — выясняется в процессе борьбы.

В свое время любимыми моими героями советского экрана были Чапаев Бабочкина, профессор Полежаев и Дон-Кихот Черкасова, Александра Соколова Марецкой из фильма «Член правительства». Потрясла меня работа Смоктуновского в козинцевском «Гамлете».

Вспоминая их, я думаю, что сегодня к решению образа положительного героя следует подходить обязательно со всей мерой многозначности. (Подобный подход имеет первостепенное значение в открытой в последние годы дра-

матургии А. Вампилова.) Но режиссерами, как и актерами, не рождаются. Без талантливой, содержательной драматургии — с подлинными, а не мнимыми конфликтами, столкновением мировоззрений, борьбой идей — они не появятся, и стоящих перед нашим искусством исследовательских задач не решат.

Вторая помеха, на мой взгляд, — это недостаток авторской режиссуры. В полном смысле слова творческими, авторскими режиссерами из художников моего поколения являются, по-моему, Андрей Тарковский, Глеб Панфилов, Илья Авербах, Никита Михалков — на сегодняшний день мой самый верный товарищ по искусству.

После героической роли Егора Шилова из фильма «Свой среди чужих...» — собранного, немногословного — я сыграл у Михалкова роль «антигероя» Сержа Войницева в «Механическом пианино» — инфантильного, краснобайствующего бездельника. Два полярных характера. Такое стало возможно потому, что одна из самых сильных сторон Никиты Михалкова — умение работать с актером. Он никогда не предлагает однозначных решений ролей. Он не боится снимать одного и того же актера в разных «амплуа». Видимо, скоро я вновь буду сниматься в картине Н. Михалкова по сценарию В. Мережко «Была не была». Я рад этому загодя: актеру без режиссера не жить. Главным человеком в кино, я считаю, является все-таки режиссер.

Два слова о зрителях. Конечно же, они неоднозначны в своем подходе к искусству экрана и в своем воздействии на него. И если зритель изначально не подготовлен к восприятию тонких душевных движений, глубоких идей, если его нравственное чувство атрофировано, вряд ли даже отличный фильм чему-то его научит. Нужны более сложные пути и формы воздействия на подобного зрителя. Если же в человеке есть хотя бы минимальное самокритическое начало, желание изменяться, стать лучше, нравственнее, духовнее, если он задает себе вопросы «как жить?», «что есть добро и зло?», произведение искусства может ему помочь, может его подтолкнуть, поддержать. Между прочим, то же самое можно сказать и об актерском творчестве: актер должен постоянно сомневаться в совершенстве своих возможностей, ставить перед собой все новые задачи, быть пристрастно требовательным к себе, иначе он кончится как актер, художник, даже как личность. Не играть все время себя в предлагаемых обстоятельствах, не думать, что ты всего достиг и уже сидишь на вершине горы! Если актер разучился воспринимать критику — он погиб. Я думаю, чтобы идти вперед, актер все время должен стремиться к разнообразию, уходить от привычности творче-

ского существования на сцене или съемочной площадке.

Каждому человеку и с профессиональной, и с моральной точек зрения очень важны фильмы — проникновенные исследования духовного мира человека; фильмы с глубокой идеей, интересной концепцией, полноценными образами, острые, конфликтные, искренние, свежие по мысли, по подходу к жизни. А если картина схематична, то она ни на кого не воздействует и поэтому никому не нужна. Еще я боюсь поучающего кинематографа, зрителя ведь нельзя усыплять назидательностью. Великие образы советского экрана рождались из слияния внешнего и внутреннего, мысли и формы. Именно таковы те образы из киноискусства 30-х годов, которые принесли славу его создателям.

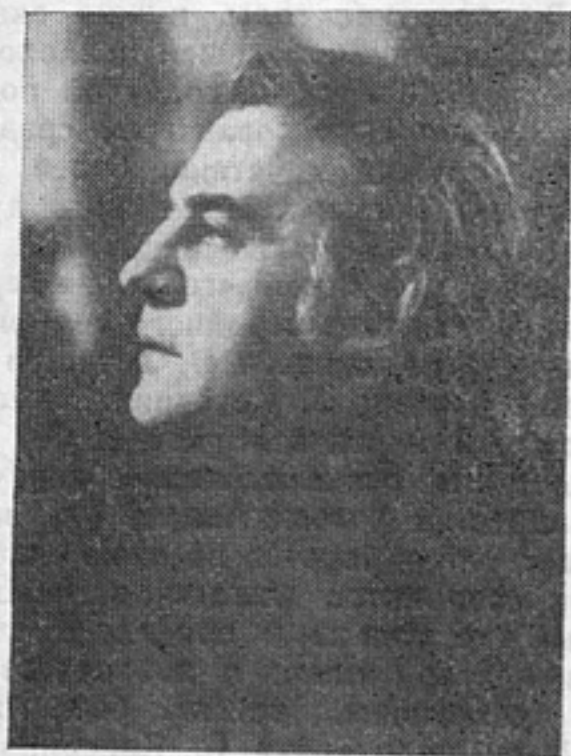
Наша главная беда в том, что мы нередко обрастаем штампами. О каких-то вещах привыкаем говорить не правду, а полуправду. Руководящим «принципом» в жизни и искусстве в таких случаях становится умение обходить острые углы. Одевшись в «наряд» штампов, мы начинаем бояться быть объективными, нами овладевает страх показать что-то до конца откровенно, чисто, целомудренно. Боимся чрезмерности, а ее не надо бояться. Быть может, поэтому в этом году не появилось ни в кино, ни в театре ничего такого, что бы меня потрясло. Вообще-то я предпочитаю кино театру. В театре вижу больше рутины и повтора. В кино есть возможность непосредственной жизни. Возможность просуществовать хотя бы один дубль, но с подлинными, неповторимыми чувствами и эмоциями. Искусство — не слепок жизни; она только повод для искусства, а искусство для того и существует, чтобы переосмыслить и укрупнить эмпирически наблюдаемые «формы жизни». Оно должно быть метафорой жизни. Поэтому не надо бояться конфликтов. Надо договаривать до конца их суть и быть предельно искренними и заинтересованными в их действенном и социально продуктивном решении.

Раймондас Вабалас

Герой и зритель

Предложенные редакцией вопросы я воспринял как приглашение поразмышлять о воспитательной функции киноискусства, о его ответственности, его соотношении с реальностью, о все новых и новых задачах, которые возникают перед нами, творящими современный кинематограф. «Положительный», «отрицательный»,

«идеальный» — категории скорее теоретические, и мне, кинопрактику, должен со всей откровенностью признаться, не всегда ясен объект их приложения. Как эти определения соотносить, допустим, с Катюшей Масловой или Анной Карениной, Чапаевым, председателем Михаила Ульянова, героем В. Шукшина из «Калины красной», персонажами грузинских



фильмов? Я, как и все зрители, бываю потрясен от общения с ними, я ликую и горюю, смеюсь и издеваюсь вместе с ними, меня увлекает их осязаемость, их, если хотите, конкретность. Употребление терминов-определений героев, видимо, неизбежно как категория искусствоведения, но... для меня герой всегда конкретен.

Вопрос «отрицательного» и «положительного» героя окажется прост, если изображение нашего современника свести к точному соответствию с умоизобразительным моралитом. Сложность же возникает, как только пытаешься отвлечься от условности теоретических определений. Ведь окружающая нас действительность, которой рождены герои наших картин, диалектична, многолика и трудно поддается такому однозначному подразделению.

Конкретность героя для меня обусловлена еще одним обстоятельством: ведь он — мой зритель. А каков он, современный зритель? Вот тут, мне кажется, результат воздействия всего нашего искусства очевиден — наш сегодняшний зритель чуток, умен, доброжелателен и остроумен. Не удивительно: он воспитан лучшими кинопроизведениями нашего кинематографа, их героями, всегда боровшимися за гуманизм, за прогресс, за мир, и он не терпит схем.

Он помнит классику советского кино, его молодость и обаяние. Он, конечно, понимает, что современный полководец решает стратегические задачи не с картошкой на столе, но его пленяет образ Чапаева. Он воспринимает его в одном ряду с Дон-Кихотом, Тилем Уленшпигелем, Спартаксом. Он ценит рельефность образа, юмор авторов. Наш зритель понимает условность искусства Эйзенштейна, психологическую утонченность фильмов Пудовкина, его потрясает трагедийность моряков из Кронштадта. Он и сейчас смеется (правда, по-иному) на «Волге-Волге», «Празднике святого Иоргена». Он становится чище, возвышеннее после встречи с коммунистом Губановым, с председателем колхоза Егором Трубниковым, сыгранным М. Ульяновым, с учеными-физиками Гусевым и Куликовым. Кстати, он понимает и противоречивость этих образов и не осуждает их за то неидеальное, что присуще любому человеку, и любит своих героев! В то же время — приведу полярный пример — его потрясает трагедийность героини Чухрая и Мордюковой. Он переживает также историю собаки Бима, которая будет долго жить в памяти и тревожить ее — эта собака с черным ухом! Словом, он, зритель, плачет от настоящего, сложного, противоречивого, и в этих слезах — очищающая разрядка. Так я понимаю «нелобовое» воспитующее воздействие кинематографа.

Возможно, существует тяга к подражанию героям, но я, к сожалению, должен констатировать, что молодежь, которая более других подвластна такому методу «самоусовершенствования», склонна подражать чисто внешним проявлениям «геройских», «модных» качеств. Как бороться с такой тенденцией? Это не так-то просто. То, что мы делаем, часто напоминает слишком лобовые атаки атеистической и антиалкогольной пропаганды.

Проблема воздействия на зрителя, на мой взгляд, связана с тем, что наш зритель — это понятие далеко не однозначное. И трудности, я думаю, во многом возникают оттого, что картины наши часто безадресны, то есть они адресованы некоему «усредненному» многомиллионному зрителю, вернее, всей массе зрителей сразу. Как ни странно, иногда парадоксально понимается и проблема зрелищности картин. И от этой изначально неверной предпосылки возникают усредненные замыслы, и тогда уж не различить ни почерк сценариста, ни камеру постановщиков. Потому так мало картин эмоциональных и умных — для взрослых, романтических, искрометных — для юношества, сказочных, воспитательных — для детей. Трудность понимания некоторых картин, конечно, нельзя смешивать с непрофессионализмом, маньеризмом. Усложняющийся киноязык

требует расширения популяризации (в хорошем смысле) основ эстетики кинематографа — в этом я усматриваю функции многочисленных кинокритических рецензий. В Литве, в частности, мы знаем довольно много примеров, когда после основательного, серьезного труда кинокритики зритель просто открыл для себя такие трудные картины. Этот еще мало оцененный труд кинокритики безусловно помогает литовским кинопрокатчикам неизменно держать пальму первенства в стране по всем показателям.

Но вернусь к основной теме. Думаю, что в данном разговоре важно подчеркнуть современность героя. Ближе всех мне в этом плане герои картин Ю. Райзмана «Коммунист», «Твой современник» и М. Ромма «9 дней одного года». Поучителен также опыт картин Т. Абуладзе, О. Иоселиани, Л. Шелитько, В. Шукшина, Г. Чухрая, А. Тарковского, А. Алова и В. Наумова, Г. Данелия, герои которых всегда современны.

Что меня беспокоит? Беспокоит хрестоматийность, дидактичность многих наших героев, сверхблагополучные развязки их судеб. Зритель понимает, что это искусственные концовки. Он мысленно сравнивает свой опыт, свое познание жизни с предложенным завершением заданного сюжета и уходит из кинотеатра неудовлетворенным.

Редакция предложила множество вопросов. Как может ответить на них режиссер? Я думаю, прежде всего своим картинами. Ведь и мысли о современнике, его отражении на экране возникают в процессе создания картин. Какие-то ответы можно, надеюсь, найти и в моей картине «Обмен», и в только что законченном фильме «Встречи с 9 до 9».

Вильнюс

Михаил Глузский

Человеку свойственно стремление к совершенству

Раскрыть глубинную правду, исповедуемую человеком, его убежденность и приверженность тем коренным нравственным положениям и принципам, которые в конечном счете определяют все его поступки, — вот что кажется

мне самым главным в процессе создания любого образа — как положительного, так и отрицательного.

Приведу два примера из моей творческой биографии: есаул Калмыков из «Тихого Дона» и Фокич из фильма «В огне брода нет».

В этих героях можно найти много общего, если рассматривать их, так сказать, вне исторического и социального контекста. Одинакова их убежденность в собственной правоте, преданность своим идеалам, во имя которых оба готовы пожертвовать жизнью. Но правда, которую несет в себе Калмыков социально, а значит, и исторически противоположна правде Фокина. И в зависимости от этого противоположно и наше отношение к двум героям, субъективно в чем-то друг на друга похожим.

Есаул Калмыков — белогвардеец, ненавидящий все новое, что нарождается на глазах, и стремящийся это новое всеми силами подавить, уничтожить; конечно, он для меня, да и для всех нас, персонаж отрицательный.

Напротив, Фокич — человек до последней своей капли крови преданный делу революции, глубоко убежденный во всеобъемлющей справедливости революционной идеи. При всей сложности и неоднозначности этого образа он воспринимается нами как положительный, решусь даже сказать — идеальный.

Но тут же оговорюсь: оба случая особые, характеры эти крупно, точно и объемно выписаны авторами. Чаше же мы сталкиваемся с изначальной заданностью «знака качества» героя, которой в искусстве быть ни в коем случае не должно. Чем сложнее, неожиданней герой, чем больше в нем настоящей жизненной правды, внутренней борьбы, тем сильнее зритель ему сопереживает, верит — или не соглашается с ним, даже ненавидит. И в конце концов, сам делает выводы и определяет свое отношение и к нему персонально, и ко всей гамме жизненных процессов, за таким героем просматриваемых.

Конечно, на практике сделать такие выводы часто бывает непросто.

Для того чтобы по-настоящему узнать человека, порой нужны годы. Зритель же проводит в кинозале полтора часа. И за это короткое время он должен до конца, во всей сложности познать характер персонажа.

Но именно в процессе такого познания человеческого и гражданского существа героя и происходит то величайшее чудо искусства, когда зритель начинает воспринимать экранный персонаж как реально существующего человека. Теперь он уже верит этому человеку, любит его настолько, что киногерой в известной мере становится для него критерием нравственности.

Выявить природу такого воздействия экран-

ных образов я не берусь. Но, так или иначе, воздействие героя на зрителя понятно, очевидно для меня.

В истории нашего кино можно найти немало примеров, когда киногерои, воплощая собой наши понятия об образе настоящего советского человека, рождали своих единомышленников в жизни, побуждали людей следовать за собой. Для меня в годы моей юности таким образом для подражания — моим идеальным героем —



был Шахов в исполнении Николая Боголюбова; то был образ, вобравший в себя всю полноту наших общих представлений о людях партии, о людях революции, наделенных великой совестью и живущих во имя счастья других.

А вот несколько иной тип положительного героя, также оказывавший громадное влияние на зрителей. Я имею в виду образы, созданные молодым Николаем Крючковым. Здесь секрет воздействия героев на зрителя заключался в узнаваемости их. Актер словно явился живым олицетворением времени. Где бы вы в то время ни бывали, вы непременно видели парней, чем-то похожих на героев Крюčkова. И, ощущая свое сходство, родство с этими персонажами, зрители их любили по-особому глубоко и прочно.

Что касается положительного героя последнего времени, то прежде всего хочется вспомнить образ бригадира Потапова в фильме «Премия». Вот прекрасный пример пружинистой и очень точной драматургии, где со всей четкостью обозначена правда каждого персонажа. А уж зрители сами должны разобраться в ситуации и увидеть, кто прав, а кто — нет. Гельман, как мне кажется, удивительно верно ухватил основную суть современного героя — стремление к правде, к справедливости; убежденность в том, что нельзя достигать никаких, даже самых важных целей любой ценой. Имею в виду не только цену нравственную, но

и цену экономическую и социальную тоже. Человек не может и не должен поступаться совестью, если он государственно мыслящий человек — таково кредо Потапова и его товарищей. Именно поэтому, думаю, значение ситуации «Премии», значение фильма и пьесы было выделено и подчеркнуто Леонидом Ильичом Брежневым на XXV съезде партии.

Конечно, с созданием образа положительного героя всегда связаны определенные трудности. Особенно сегодня, когда зрители предъявляют весьма серьезные требования к правде жизни на экране. Начать с того, что, по мне, например, совершенно необязательно видеть в положительном персонаже красивого широкоплечего парня с голубыми глазами и жизнерадостной обаятельной улыбкой. Как будто человек некрасивый, с сумрачными чертами лица, не очень контактный и разговорчивый, непременно должен оказаться подлецом! И здесь мне хочется отметить удивительный, на первый взгляд, выбор режиссером С. Микаэляном на главную роль в той же «Премии» актера Евгения Леонова, казалось бы, по своим внешним данным не соответствующего «стереотипу» современного героя, но сумевшего глубоко выразить суть характера своего Потапова. Он узнаваем, именно такие люди, такие «работяги» окружают нас в жизни.

А наделять героя невероятным количеством положительных черт? Такой прием часто «работает» на противоположный эффект: в существование такого человека зрители попросту не верят.

В свое время мне довелось играть роль Ивана Степановича Меньшикова в картине «Пришел солдат с фронта».

Наш дядя Ваня — по сценарию — был таким безукоризненно совершенным человеком, что это вызвало во мне сопротивление. Ведь он пришел с войны, контуженный, в деревню, где люди еще живут чуть ли не в хлевах и пашут, запрягая в плуг самих себя. Вместе с режиссером Н. Губенко мы вынуждены были искать иные стороны этого характера: грубоватость, резкость, излишнюю прямолинейность, которые могут быть свойственны и очень хорошим людям.

Ненужное приукрашивание и без того прекрасного человека, как правило, оборачивается ложью и фальшью. Такую «лакировку» надо обязательно «отчищать» правдой жизни, правдой обстоятельств, в которых находится герой...

Что и говорить, проблемы, связанные с созданием положительного героя, далеко не решены. Неоткрытого здесь еще очень много, и истина еще отнюдь не найдена. Да и будет ли она когда-нибудь обнаружена? Верить в возможность такого окончательного решения проблемы героя на практике означало бы верить в оста-

новку искусства. На деле же время идет вперед, и вместе с временем меняются и наши представления об идеальном герое. Но сам идеальный герой, я думаю, будет существовать всегда, ибо человечеству свойственно стремление к совершенству.

Армен Джигарханян

Образ героя

Нельзя снижать

Так кто же он такой — положительный герой в нашем искусстве, в кинематографе в частности? Особенно сейчас, в это пятилетие, начатое XXV съездом КПСС — этим величайшим событием в жизни народа и партии, — отмеченное такими важными и радостными переменами и открытиями, завоеваниями и сдвигами во всех областях нашей сложной и насыщенной борьбой жизни. По-видимому, одно, общее для всех, раз и навсегда данное определение сути такого героя не существует, не может существовать.

Прежде всего, «положительный» для меня вовсе не означает «хороший» в обычном — житейском — понимании слова. Это не какой-то очищенный, исправленный вариант человека, наделенный лишь такими качествами, которые призваны вызывать однозначно одобрительную реакцию. Для меня лично положительный герой в советском искусстве — это прежде всего человек значительный. Тот, кто не может быть незаметной частицей целого. Это человек с ярко выраженными задатками лидера, успешно проявляющий себя как раз в экстремальной ситуации. Такой герой не противостоит всем остальным, «несовершенным» людям, а выделяется большей мерой отпущенных ему природой сил, таланта, способностей биться за наши коммунистические идеалы, за нашу правду.

При таком понимании для меня фактически снимается вопрос о разнице между героями положительными и идеальными. Вообще эта проблема возникла скорее не в жизни, а, как мне кажется, на почве неудачной творческой практики. И возникла она именно как проблема героя, которого зрителю, зачастую без достаточных на то оснований, навязывают в качестве образца. Такой герой действительно «лучше всех»: ведь он сконструирован, задан, очищен от примесей, несовершенств, свойствен-

ных, как известно, человеческому роду. И вот почему я говорю о положительном герое прежде всего как о лидере в экстремальной ситуации. Обстоятельства, конфликт, развернутые в сюжете, должны помочь проявиться характеру, чтобы мы в результате выяснили, что этот человек — лучше, выше, чем он нам показался на первый взгляд.

Прекрасным примером именно такого героя является для меня Левинсон из фадеевского



«Разгрома», над ролью которого я снова работаю сейчас в театре. Сначала в романе Левинсон выступает на первый план просто потому, что он «официальный лидер», командир отряда. Но как коммунист и как вожак, как истинный лидер, он мог быть раскрыт только в той предельно напряженной ситуации, в которую был поставлен. Ситуация же, как известно, была общей для всех героев повести Фадеева. Но именно Левинсона, поскольку он наделен властью, она раскрыла с наибольшей полнотой как личность, характерную для эпохи, — одновременно и как фигуру героическую, и как человека, изживающего в себе многие противоречия.

Левинсон был для Фадеева героем, через которого он осмысливал свою эпоху: ее героизм и ее вынужденную жестокость. И, в конце концов, в контексте этих размышлений перед ним неизбежно вставал вопрос о цели: во имя чего действовал Левинсон, что вдохновляло его поступки? Отношение писателя к своему герою определяло, таким образом, и его собственную позицию.

Именно такой герой как выразитель идеи, как носитель авторской позиции, на мой взгляд,

может существовать в искусстве как герой положительный. И тогда о каком «упразднении» проблемы героя можем мы говорить? Ведь искусства нет без позиции. Никакого искусства — ни «старого», ни «нового». «Во имя чего?» — этот вопрос мы всегда можем отнести к самому художнику. В этом свете проблема положительного героя предстает не как временная, а как сугубо принципиальная, вечная для искусства.

Применительно к проблеме героя в нашем киноискусстве сейчас, на мой взгляд, четко обозначилась одна тенденция. Ее можно определить как появление героя «негромкого», человека убеждений, а не, как это сказано у Маяковского, «горлана-главаря». Уже сам факт, что Сергей Микаэлян взял на роль бунтаря-бригадира актера Е. Леонова, чья внешность и предыдущие роли совсем не предполагали возможности в его творчестве подобного характера, есть свидетельство этих новых процессов. Сегодняшний положительный герой, как правило, не появляется в ореоле трудовых подвигов и его походка ничем не похожа на победную поступь экранных передовиков и новаторов 40-х годов. «Премия» — это, если можно так выразиться, попытка укрупнить масштаб, чтобы лучше рассмотреть героя. Рассмотреть, конечно, в смысле проникновения в характер и психологию человека. (Сложновато с этой точки зрения было бы рассмотреть, например, некоторых былых героев Бориса Андреева!)

Однако, смотря на вещи шире, нельзя не обнаружить в этой тенденции и некоторую недостаточность. Конфликт, положенный в основу «Премии», — острый, злободневный, актуальный. Но может ли он породить яркие страсти, вызвать к жизни героя, который впечатлил бы нас всех мощью своей натуры? Вот с какой проблемой сталкиваются ныне сценарист, режиссер да и актер. Опять-таки говорю о герое, которого определил прежде всего как личность значительную, способную в жизни на большее, чем остальные.

Вопрос этот разрешается легче, когда речь идет об историческом прошлом, о периодах значительных, событиях эпохальных. Но только ли страницы истории способны давать искусству материал для большого переживания? Праздный и все-таки на практике остроактуальный для нашего искусства вопрос...

Несомненно, освоение современного материала проходит под знаком поисков современного героя. Но говорить о том, что нового обозначилось в этой проблеме, например, за последние пять лет, именно в наши дни, для меня — не теоретика, а практика — крайне трудно. Да и вдумаясь: со дней революции прошло всего 63 года. Это временной отрезок длиной в одну

нормальную человеческую жизнь. А с другой стороны, — целая эпоха. Человеку трудно поспевать за бурным потоком истории. Человек не может изменяться так быстро, как меняется жизнь вокруг нас. Я думаю, кинематографу еще предстоит найти и освоить — во всей его реальной значимости и новизне — своего положительного героя, нашего современника, человека новой формации. На это нацеливают нас и партийные съезды — XXIV и XXV, где литературе и искусству было отдано так много внимания. Надо думать, что вопросы художественной культуры, значение которых растет по мере приближения к коммунизму, займут видное место и на XXVI партийном съезде. И мы получим неопределимую пищу для размышлений, новый заряд для творчества.

Я очень люблю фильм Ю. Райзмана и Е. Габриловича «Коммунист». В нашем киноискусстве, начиная с 30-х годов, было немало попыток создания такого героя, в котором совместились бы героическое и обыденное, великое и простое, как мы говорим, — человеческое. «Коммунист» пришел оттуда, из 30-х годов, но не от фильмов, в которых действовали нарочито монументализированные личности, а скорее от лент типа «Семеро смелых». Но только теперь герой, существовавший раньше лишь в «коллективном портрете», предстал перед нами в новом свете. Он как бы набрал страсти, чувств, живой крови. «Коммунист» явился этапом в развитии нашего кино. Он опрокинул многие схемы в решении проблемы, которую можно определить как «эпоха и ее герои». Однако сегодня подходу, выдвинутому Райзманом и Габриловичем, начинает подчас противостоять другая тенденция, идущая с прямо противоположной стороны. Это какая-то намеренная «дегероизация», желание показать даже выдающегося человека как обычного, как «одного из нас», снижение его до общего уровня. Я думаю, что режиссерам не стоит именно таким способом устанавливать более тесные, «задушевные» и «интимные» контакты со зрителем.

Существует известный способ воздействия экранного героя на зрителей — это прямое подражание. Сотни людей начинают копировать прическу, манеры, одежду любимых героев. Собственно, это имеет больше отношения к моде, чем к проблемам искусства как такового.

На самом деле воздействие положительного героя, как и воздействие искусства вообще, происходит, конечно же, какими-то другими, более сложными путями и средствами. Еще Пушкин замечал, что наивно думать, будто скупой, придя и увидя на сцене скупого, перестанет быть скупым. Так же и положительный герой на экране. Мы не можем гарантировать, что некий зритель, посмотрев фильм, в котором

действует положительный герой, сразу же станет стремиться быть похожим на него. Тем более что подражать походке легче, чем подражать поступкам. Что происходит в душе зрителя при встрече с экранным героем — сказать трудно. Как правило, мы являемся свидетелями лишь отдаленных результатов воздействия. Но ясно, что подражание — лишь самый прямой, но и короткий, ограниченный «канал связи» героя со зрителем. На деле все тут сложнее. И, конечно, вопрос о воздействии положительного героя есть часть общей проблемы «кино и зритель», то есть проблемы эффективности воздействия искусства на общество — нравственного, интеллектуального, эстетического.

Самое дорогое для меня качество в людях — это искренность. Я ценю это качество в человеке, идет ли речь о моем знакомом в жизни или о герое, близком мне, на экране. Однако в отношении искусства искренность приобретает для меня еще один, специфический оттенок. Забота о впечатлении, желание понравиться и многое другое, что привносится в искусство для того, чтобы помешать нам быть искренними, существует не только в жизни. Когда усложненность киноязыка проистекает не из особого видения режиссера, когда она привносится извне — как мода, как поветрие, — это и есть одна из форм неискренности в искусстве. Искренность, пожалуй, можно определить, как поиски кратчайшего пути взаимопонимания между людьми, в данном случае — между художником и зрителем. Вот почему у больших мастеров она так часто порождает удивительную простоту выражения самого сложного и богатого противоречиями содержания.

Георгий Жженов

Красота борца

На мой взгляд, сегодня вряд ли правомерно однозначно делить кинематографических героев на положительных и отрицательных — слишком крутые поправки вносит время в сами эти понятия. Кинематограф же силен своей способностью мгновенно откликаться на все те изменения, которые каждодневно происходят в жизни и с неизменностью затрагивают сферу людских взаимоотношений, самую личность человека. Подобно локатору, кино чутко улавливает эти перемены и отражает их с присущей ему публицистической заострен-

ностью и художественной убедительностью. Именно публицистика, по-моему, становится в наши дни главным фарватером киноискусства, во все времена обращенного к человеку. И навряд ли удача ждет художника, который заранее тщится вычислить формулу некоего идеально-положительного героя, высчитанного умозрительно.

Для меня положительным героем всегда будет человек, борющийся с пороками, недостатками, злобой и косностью за утверждение



доброты на земле. При этом он не размахивает кулаками и не кричит во все горло о своих идеалах: внешне он может вообще никак не проявлять своих борцовских качеств. Он просто добр и честен, и уже оттого — борец.

Андрей Тимченко, мой герой из фильма «Экипаж», в принципе мог и не оказаться в той экстремальной ситуации, какую создала воздушная катастрофа. Именно поэтому я стремился представить этого человека таким образом, чтобы было ясно: он и в обыденных обстоятельствах всегда ведет себя так же, как повел себя в такой исключительной ситуации; ведет себя так, как велит совесть. Катастрофа должна была только лишний раз подтвердить право Тимченко на звание положительного героя. В то же время мне не хотелось играть его таким непогрешимым суперменом; насколько то позволял материал, я пытался уходить от однозначных характеристик. Например, анализируя характер Тимченко, я понял, что этот воздушный ас, профессионал высочайшего класса, командир с непререкаемым авторитетом в быту может быть до смешного наивным, настолько неспособным ра-

зобраться в тонкостях человеческих взаимоотношений, что подчас ему даже не хватает элементарного такта. Однако есть душевное свойство, которым для меня определяется личность Тимченко: он добр. А добрые люди всегда красивы. Некрасивы же лжецы, подхалимы и трусы — в жизни и на экране. «Трусость, предательство, эгоизм хуже, чем война», — сказал Хэмингуэй. Я с ним согласен. Право, я ни в коей мере не хочу очернить своего героя, но мне очень жаль будет, если он окажется причисленным к лику героев «идеальных». Эдаких киносвятых...

А идеальный герой... Да такого, по-моему, просто не может быть в повседневности, это фигура условная, годная для сна или сказки, но не для жизни, и уж тем более не для реалистического ее отражения в искусстве. Истинный положительный герой не может, я уверен, на всем протяжении своего пути к истине оставаться абсолютно непогрешимым, ибо путь его тернист. Такой человек может ошибаться — непоправимо, страшно, как ошибся Егор Прокудин из «Калины красной». Но ведь и он боролся! В его эксцентричном походе «за праздником» — желание вырваться из тоски и несчастья, сделать жизнь лучше, счастливее. Именно поэтому, как ни пытались прежние дружки сломить его, усмирить, он выстоял и стоя принял смерть. Вот почему никакие пороки и слабости Егоровы, никакие изъяны в его биографии не помешают мне назвать этот шукшинский образ положительным.

С моей точки зрения, любой цельный, правдиво раскрытый на экране человеческий характер является вехой на трудном пути к образу героя нашего времени. Рядом с шукшинским Егором Прокудиным назову здесь еще одного Егора — Полушкина, героя недавней экранизации повести Бориса Васильева «Не стреляйте в белых лебедей», великолепно сыгранного Станиславом Любшиным. Кстати, в биографии этого актера отразились, пожалуй, все основные этапы поисков положительного героя в советском киноискусстве последних двух десятилетий. Стоит сравнить многих из его первых — прямых, во всем уверенных, а вернее, самоуверенных, часто просто ангелоподобных — персонажей с героями последних лет: непростыми, не очень покладистыми, угловатыми, живущими своей особой, опасной и интересной внутренней жизнью, и станет ясно, как сильно за это время поменялись представления о содержании положительного образа. Ведь такого, как Егор Полушкин — чудного, нерадивого, до обидного простодушного, до беды доверчивого, а оттого совершенно беззащитного, — в прежние времена героем бы никак не назвали.

Мне кажется, что первой нашей реакцией на появление такого героя должна быть благодарность. Благодарность за правду, за смелость в показе жизни, в том числе в показе не очень привлекательных ее сторон, с тем чтобы на их фоне еще отчетливее предстали явления лучшего свойства. Разумеется, Егор Полушкин не может вызвать желания подражать его поступкам, многие из которых в самом деле нелепы. Но, с другой стороны, искусству и не свойственна такая плоская функция — толкать зрителя на прямое, примитивное копирование. Зато тем, что глубоко скрыто в сердце этого человека, что заложено в нем самой природой и что проявляется полностью только на протяжении его экранной жизни, нельзя не восхищаться. Умный, доброжелательный и благодарный зритель несомненно примет от такого героя эстафету добра и чести, смелости и благородства человеческой души.

Ведь именно эти качества превыше всего ценятся в современном человеке. И, воплощенные на экране, эффективнее всего будят мысль зрителя, помогают ему понять время, в которое мы живем, то есть корреспондируют со словами, обращенными к нам Леонидом Ильичом Брежневым, звавшим художников-современников будить мысль зрителя, раскрывать смысл нашей эпохи, обогащать своими произведениями эмоциональную и историческую память народа.

Юлий Карасик

Пример для подражания?

Или повод для раздумий?

Положительные ли герои Отелло, Анна Каренина, Ромео и Джульетта? Безусловно, без запинки ответит вам всякий — от литературоведа до школьника.

Лишаются ли произведения Шекспира или Толстого из-за трагической судьбы этих героев своего жизнеутверждающего пафоса? Напротив! — ответит вам опять-таки каждый — от литературоведа до школьника.

Но почему же эта банальная и совершенно бесспорная в отношении всей мировой классики — от Софокла и Гете до Шолохова и Фадеева — мысль сегодня, в нашей конкретной

художественной практике, когда речь идет о современном герое, вдруг теряет свою бесспорность?

Мы начинаем исходить из того, что симпатии и желание подражать положительным героям должны автоматически распространяться на все их поступки. Что положительный герой является чуть ли не прямым, по замыслу автора, сводом образцов для зрительского подражания.

Между тем герой в киноискусстве воздейст-



вует на людей отнюдь не прямым примером, Его воздействие определяется всей суммой жизненного опыта, который он в себе несет и который экстраполируется в переживания, размышления зрителя. Можно сказать, что для зрителя жизненный опыт героя становится как бы составной частью его собственного личного опыта.

Герой, примерный во всех отношениях, которому хотелось бы следовать, подражать, конечно, может существовать. Более того, в искусстве для детей он просто необходим. Неискушенный разум ребенка с готовностью принимает поданный воспитателем нравственный урок, когда он воплощен в облике любимого персонажа. Такой положительный герой выполняет в детском кинематографе важную воспитательную функцию!

Но предъявлять эти же требования к «взрослому» кинематографу, который претендует на серьезное, углубленное постижение необычайно усложнившейся современной жизни, означает ставить ему условия противостественные, даже губительные.

Критерий прямой «примерности», идентичности сюжетной коллизии и идейно-художест-

венных выводов, которые предстоит сделать из фильма зрителям, способен лишь помешать кинематографу, причем в гораздо большей мере, чем другим видам искусства. Особенно если учесть, что в кино будущий фильм — готовое произведение — проходит через несколько стадий воплощения, а первоначальный замысел обязательно реализуется в форме так называемой заявки.

Как известно, в заявке отчетливо обозначаются лишь общие идейно-художественные намерения автора, в ней еще отсутствует та художественная ткань, которая, собственно, и приводит замысел, намерение художника в соответствие с конкретным сюжетом, фабулой. Проще говоря, на «костяк» темы художник наращивает «мясо» искусства уже не на стадии заявки, а в процессе воплощения ее в фильм. Вот почему именно на стадии заявки автору особенно трудно противостоять всякого рода шаблонным подходам.

Не в этом ли одна из причин того, что лучшие фильмы, посвященные современности, как правило, являются экранизациями?

К сожалению, наиболее гладко на студиях все еще проходят заявки бесспорные и ординарные, в которых есть «все»: и актуальная тема, и положительный герой — пример для подражания. А потом эти заявки претворяются в столь же «правильные» сценарии и служат основой тех фильмов, которые бесследно проходят мимо ума и сердца зрителей, вызывая у них лишь сожаление о потерянном времени. И это очень тревожно. Потому что низкое художественное качество не просто делает фильм плохим — оно дискредитирует те важные темы, которым эти фильмы бывают посвящены. Так, например, обилие в прошлом плохих, невыразительных, либо прямолинейных фильмов на производственную тему во многом отвратило зрителей от тех действительно хороших картин, которые были созданы на эту тему в последние годы.

Бесспорно, создание образа положительного героя является одной из главных задач нашего киноискусства. Говорю это потому, что меня как режиссера особенно волнует практическая сторона вопроса. Повторяю, трудности, стоящие перед нами, во многом обусловлены предвзятым, устаревшим подходом к этой проблеме на студиях, в разного рода сценарно-редакционных коллегиях. Установка на героя как на «образец для подражания», бытующая в нашей практике, не соответствует ни уровню, ни потребностям сегодняшнего кинематографа. Она приводит к облегченной трактовке жизненных проблем, не только не помогая, но, напротив, мешая будить мысль зрителя, углублять его историческую память, обострять социальное зрение.

То есть мешает нашему искусству осуществлять его главную общественную функцию, которая так емко определена в партийных документах последних лет, в замечательных, всем запавших в душу высказываниях выдающегося теоретика и практика коммунистического строительства Леонида Ильича Брежнева.

Николай Крючков

Мой герой

из песенного времени...

Сейчас любят говорить о том, что современный человек стал сложнее. Что его духовные запросы намного возросли. И потому, мол, в искусстве надо стараться тоже показывать человека посложнее, поумнее, а на деле — неопределеннее, неуловимее. Чтоб было непонятно, что он за человек — плохой или хороший, что он любит, что ненавидит, во что верит, к чему стремится. Сложный, одним словом, и все тут! Спору нет, современный человек стал образованнее. Спору нет, у нас появились на киноэкране действительно сложные герои. Такие, скажем, как Андрей Бузыкин из недавнего талантливой фильма Георгия Данелия «Осенний марафон». Хотя справедливости ради признаюсь, что мне лично, как и моему герою дяде Коле, которого я играю в этой картине, он не нравится. Не по сердцу мне его раздвоенность, его постоянное вранье, его немужественность, что ли.

Но странное дело! Наш современный повзрослевший кинематограф все чаще с завистью оглядывается на свое прошлое, вспоминая старые картины, которые действительно пользовались всенародным успехом, такие, как «Чапаев», «Веселые ребята», «Трактористы»... А нынешний поумневший зритель с удовольствием идет смотреть кинокартины еще довоенного времени, времени моей молодости, и любит переживать за простых открытых героев Ладыниной, Орловой, Алейникова...

Чем это объяснить? Может, и наши «простые киногерои» усложнились со временем? Может быть... Такое бывает в практике, в истории искусства. То, что вчера казалось обычным, само собой разумеющимся и легким, сегодня уже кажется сложным, трудным, а то и недостижимым. И вот уже можно услышать мудреные фразы вроде такой: «Как сложно быть простым». Вот тебе и новый взгляд на наших простых киногероев! Вот и

оказывается вдруг, что какой-нибудь «сверхсложный» герой, замученный «сложными» проблемами, через каких-то там пять лет безнадежно устаревает и — на поверку временем — становится даже смешным и выдуманным, а непритязательный образ «простого героя» с каждым годом, наоборот, поражает все больше правдивостью и этой самой простотой, покоряет своим непреходящим обаянием.

Нет, я не против сложных героев в искусстве. Вопрос только, в чем заключается эта самая сложность? Не выдумана ли она, не самоцельна ли? Не чисто теоретическая, лабораторная?

Мне кажется, современный зритель (всякий, и молодой в том числе) находит в старых кинолентах то, чего он часто ищет и не может найти в фильмах сегодняшних. И нынешнему зрителю по-прежнему нужен такой положительный герой, черты которого особенно ярко проявились в кинематографе 20—30-х годов.

Тот герой жил беспокойно и азартно, стремясь всегда быть впереди, быть в гуще важных общественных событий. Он умел здорово работать и от души веселиться, открыто любить и ненавидеть, непоколебимо верить в то, что строит счастливую жизнь и что завтра будет лучше, чем сегодня. Вот почему, думаю, нынешнего зрителя по-прежнему покоряет его победительная молодость, его жизнерадостность и оптимизм. Недаром же часто приходят на мой адрес письма от молодых людей, которые называют моих Клима Яркого, Сережку Луконина, Андрея Сазонова своими любимыми героями и спрашивают, где можно вновь увидеть старые картины: «Трактористы», «Парень из нашего города», «Бессмертный гарнизон», «На границе» и т. д.

Нет, мои герои не были идеальными. Больше того, они часто становились хорошими, передовыми постепенно, на глазах у зрителя. Парень из нашего города, озорной Сережка, каких по стране были тысячи, становился грозным полковником Лукониным, героем, а шальной гармонист Никита из «Члена правительства» — передовым колхозником, удивлявшим район своими трудовыми рекордами. Может, потому они так и полюбились зрителю, что были близки и понятны каждому, что их успехи казались возможными, а судьба напоминала судьбы многих, тех, кто сидел в кинозале?..

Наверное, под воздействием этого неослабевающего с годами зрительского спроса и возникло у меня одно заветное желание. Я о нем теперь часто говорю: что, если бы вышли сегодня на экраны новые фильмы, продолжающие — на новом витке истории — рассказ о моих молодых героях, о тех моих героях, но

в настоящем времени. Ведь интересно, как сложилась их дальнейшая судьба, какими они стали, как живут сегодня... Может быть, сам я уже и не сыграл бы в этих фильмах, но посмотреть их мне бы очень хотелось.

В жизни я часто встречаю своих героев, а на экране — нет. Помню, во время поездки на БАМ я познакомился с молодыми ребятами, которые приехали сюда строить железную дорогу сразу со съезда комсомола. Тогда на



БАМе еще все только начиналось, и строители жили в трудных условиях. Не было ни поселков, ни кинотеатров, ни уютного жилья... Но чем ближе я знакомился с этими веселыми энергичными молодыми бамовцами, тем крепче начинал верить: и город, и дорога будут! И, конечно, вспоминал наш «Комсомольск», нашу молодость... Когда все мы жили по этому звонкому девизу: даешь!

Может, теперь это покажется наивным, но и я, актер, тоже поставил тогда перед собой задачу: даешь сто ролей! Конечно, не профессиональный интерес мною тогда двигал, не одно желание подольше, подольше не сходить с экрана. Хотелось жить в одном напряженном ритме с новым прекрасным и ярким временем, и, не скрою, было во мне тогда еще и какое-то молодое удалство — хотелось тоже дать свой «рекорд».

Свою сотую роль я сыграл нескоро, когда и время то прошло, и герои мои постарели... Но после этого вдруг получил множество поздравлений от зрителей, которые писали в своих письмах, что верили в мое слово, в мое обещание. И мне даже показалось, когда я читал эти письма, что время моей молодости

вернулось ко мне, что я действительно поставил свой трудовой рекорд...

Сбылась еще одна моя мечта. Еще мальчишкой готов я был смотреть у нас в кино-театре на Красной Пресне по семь сеансов подряд военные и приключенческие картины, в которых мои любимые герои побеждают негодяев.

Тогда я, конечно, и не думал, что мне самому доведется сыграть таких киногероев, которые борются и побеждают, и что другие мальчишки будут так же, как и я тогда, переживать за меня и желать мне победы. Хотя понимание, что именно удачное исполнение положительных ролей и приносит исполнителю настоящую зрительскую любовь, пришло ко мне не сразу. А поначалу, признаться, мне больше нравилось играть, что называется, отрицательные роли. Они давали возможность свободно и многообразно использовать все актерские средства, не бояться ярких сочных красок. Помню, в фильме «Котовский» мне удалось даже сразу сыграть две роли: положительную и отрицательную. Первый мой герой, Кабанюк, был заместителем комбрига, правой рукой Котовского, убежденным революционером, бесстрашным бойцом. А второй — жулик Загари. Одессит. Колоритная фигура. До сих пор люблю вспоминать его блатные песенки, особый воровской жаргон, пластику! Конечно, в этой роли я просто, что называется, «купался», сыпал находками, приходилось даже сдерживать свой актерский темперамент, чтобы не переборщить.

Но постепенно, с каждой сыгранной ролью, я стал понимать, что броско сыграть внешнее в общем-то нетрудно. Куда сложнее сыграть в образе внутреннее, его суть. Ведь верно в народе говорят: не красна изба углами, а красна пирогами. Чем сложна для меня работа над положительным образом? Тем, что надо все время искать это внутреннее существо образа. И при этом быть все сдержаннее в отборе актерских средств. Хотя я и старался, по мере возможностей, наделять своих положительных героев и внешним обаянием. Не боялся показать их военную выправку, веселость и неотразимость победителей. Но, однако, не широкими улыбками и дерзкими взглядами (хотя без них тут тоже не обошлось) завоевывали зрительские сердца мои положительные герои, а делом, прежде всего делом. Мне повезло, мои герои занимались самым важным и нужным делом, они все были прежде всего строителями новой жизни.

Вот сейчас на экране появились «деловые» герои, что называется, в чистом виде. И дело у них нужное, и сами они только о нем и говорят, а все же подчас завоевать зрительские симпатии не могут... Нет, мои герои уме-

ли не только здорово трудиться, но и любить, и ценить мужскую дружбу, и преодолевать трудности, и жить в унисон со всем народом, со всей страной. А еще они пели! Хотя и не скажу, что были у них особые вокальные данные... Но пели они от сердца, пели оттого, что им пелось. Песенное было время! Пели ведь и герои Ладыниной, Орловой, Утесова, Бернеса. И их песни подхватывала вся страна...

Так, как-то незаметно для себя, я стал постепенно играть одни только положительные роли. Играть отрицательные мне теперь уже не позволяли зрители, их письма, отзывы, ожидания. И, поразмыслив, я с ними в душе согласился. И даже обрадовался. Ведь это прекрасно, что из множества моих разных ролей они выделили для себя образы наших замечательных людей, тех, которых мне посчастливилось сыграть, выделили настолько, что захотели запомнить меня как актера, «который хороших людей играет»...

Тимофей Левчук

Цельность

Проблема героя всегда стояла и будет стоять как перед теорией, так и перед практикой искусства. Это, по сути, вечная проблема, так как в основном через философию, психологию, нравственно-эстетическую позицию героя раскрываются функции искусства и утверждается позиция самого художника — создателя того или иного типа героя.

Думаю, что в этом свете правомочно говорить и о положительном и об идеальном герое современного кино. Все дело в том, что мы вкладываем в эти понятия. Если считать, что идеал — это цель, побуждающая человека к действию, тогда в понятие «идеальный герой» мы вложим наше представление о личности, четко определившей для себя эту цель и активно стремящейся к ее осуществлению. Положительный герой выступает как определенный уровень становления идеального героя в реальности.

В таком понимании обоих этих понятий снимается и тот вопрос о «скатывании к лакировке и приукрашиванию действительности» в процессе создания «идеального» и «положительного» героя, о котором так часто озабоченно пишет критика. Ведь акцент в процессе творчества художника падает, прежде всего, на цель, которую как главную он определяет для своего героя.

К числу качественно новых черт положительного героя нашего искусства я отнес бы целостность характера. Герой все стремительнее освобождается от сугубо внешних характеристик, от декларативности. Он становится многогранным.

Важно при этом, чтобы такие понятия, как «герой» и «личность» не распадались. Думаю, что положительный герой должен все последовательнее приобретать в развитии сюжета «личностную» ориентацию.



Советским киноискусством накоплен значительный опыт создания положительного героя: Щорс, Боженко, Чапаев, Максим, многие другие. Масштабность этих характеров, убедительно реконструированный художниками процесс их деятельности обладают огромной идейно-воспитательной и эмоциональной силой. В практике моей собственной работы последних лет мои представления о том, каким должен быть положительный герой, нашли наиболее законченное воплощение в образах Ковпака и Руднева. А сложились эти представления, без всякого сомнения, под сильным воздействием всего того, что говорилось о нашем искусстве на XXV съезде партии, в ряде партийных документов, в мудрых и вдохновенных выступлениях Леонида Ильича Брежнева, непосредственно адресованных кинематографистам.

Как и каждому кинематографисту, мне за последние годы много раз приходилось встречаться со зрителями Украины, Белоруссии, Тюмени, Сибири, Дальнего Востока и так далее. Эти встречи дают право говорить об огромной любви к киноискусству со стороны поистине многомиллионного зрителя, об его неиссякаемом интересе к отражению в наших

произведениях актуальных проблем современности. При этом я думаю, что сегодняшний зритель не ставит перед собой задачу «подражать» положительному герою. Да и в самом понятии «подражание» есть нечто механическое, вульгарно-упрощенное. Очевидно, зрителя прежде всего интересует мера совпадения своего духовного опыта, духовного опыта нашего реального современника с его положительным экранным прототипом.

Думаю, что главные трудности в решении так поставленных задач создания образа положительного героя заключаются не в самом процессе создания положительного героя, а в степени нашего знания среды, условий, обстоятельств его деятельности. «Убивает» кинематографического положительного героя чаще всего надуманность ситуаций, в которые он попадает, явная искусственность конфликта, в который он бывает вовлечен.

Двуличие, флюгерство, склонность к компромиссам, ханжество — вот что всегда вызывало особенно резкое презрение у советских людей. Что же касается лично меня, то, целиком разделяя эту эпическую программу наших зрителей, я особенно люблю Тимоша из «Арсенала», Василя из «Земли» Довженко, Трубникова из «Председателя». Они — мои современники, перед их кристально чистыми, самобытными характерами и героическими судьбами я готов преклониться.

Киев

Инна Макарова

Будем мечтать!

Споры о положительном герое в нашем кинематографе — споры отнюдь не новые. Они велись, ведутся и, уверена, будут вестись всегда. Думаю, что их истоки — эволюция самой действительности, которая, обретая новые черты, обогащает искусство новым материалом. В 30-е годы на экране появились легендарные Чапаев и Максим, в 40-е — молодогвардейцы, в 50-е Алеша Скворцов. Это были герои, на которых равнялись, которые воспитывали людей. Сейчас в нашем кино подход к образу положительного героя, на мой взгляд, существенно изменился. Кинематограф концентрирует свое внимание не на выделяющейся среди окружающих личности — ищет героя в самой гуще жизни, старается разгля-

деть даже в самом простом, казалось бы, обычном человеке начало героическое. Художники анализируют проявления незыблемых нравственных категорий — честности, доброты, отзывчивости — в поступках и делах тех, кто живет и трудится рядом с нами.

В какой-то мере я связываю это с тем, что киноискусство решило более активно выступить против такого явления, когда человек формально, слишком формально относится к



своей работе, выполняет ее бездушно — лишь бы с плеч долой. Ведь с хамством, с душевной ленью, с равнодушием не обязательно бороться, впрямую бичуя эти недостатки. Можно и нужно воспитывать положительным примером, раскрывая драгоценные кладовые человеческой души в обыкновенных тружениках. На уровне привычных, бытовых отношений людей.

Иногда спорят о соотношении понятий «положительный» и «идеальный» герой. На мой взгляд, положительный — это, конечно же, не идеальный (без недостатков и ошибочных поступков) герой. Это, прежде всего, человек, обеими ногами стоящий на земле. Кстати, одно время кинематограф особенно увлекался такими «земными» героями-практицистами. Тут и Чешков («Здесь наш дом»), и Лагутин («Самый жаркий месяц»), и Петров («Собственное мнение»), и другие. И мне чем-то импонировали эти герои, которые прекрасно знали, чего хотят они от жизни, от окружающих и каким путем этого желаемого добиться. Надо отдать им должное и в том, что желаемым для них

была общественная польза, ради которой они работали, не щадя себя. И все же у меня какое-то двойственное отношение к этим героям. С одной стороны, я уважаю их честность, принципиальность, их заботу об общем благе, а с другой — не могу смириться с их чрезмерной рационалистичностью.

Недавно на телевизионных экранах демонстрировался фильм Марка Захарова «Тот самый Мюнхгаузен», в котором герой, барон Мюнхгаузен, предстает перед нами прекрасным мечтателем, уносящимся в своих фантазиях в заоблачные высоты и неведомые дали. Но это не пустая мечтательность, оторванная от жизни, — здесь мне видится современность и злободневность старого романтического образа: мечта о торжестве добра, красоты наперекор пошлости, грубости, мещанству, ханжеству.

И сила этой мечты, этой веры в победу красоты так велика, что мы вместе с бароном счастливо улыбаемся над удивлением неверующих обывателей при появлении красавца оленя с вишневым деревом на ветвистых мощных рогах.

Таких мечтателей Мюнхгаузенов немало, по-моему, и в реальной жизни. И не сомневаюсь: сыграть такой романтический характер не в условной сказочной феерии, а в бытовом, социально достоверном фильме на современном материале согласился бы любой актер и любая актриса. Но, к сожалению, не часто выпадает на нашу долю хороший драматургический материал. Как раз трудности в создании образа положительного героя во многом связаны с отсутствием хорошей драматургии, ярких характеров. У нас часто бывает, что герой растворяется в подробном описании среды — среда вроде бы есть, а узнаваемого характера нет. Безгеройный фильм между тем, как показала практика, зрителя не увлекает, зритель всегда ждет встречи с интересной, способной взволновать личность.

Сергей Никоненко

Стремление к добру

Вопрос о взаимоотношении таких понятий, как «положительный герой» и «идеальный герой», — один из самых важных, ключевых в спорах, систематически ведущихся на страницах кинопрессы, так как именно он выводит к пониманию неоднозначных, требующих глубокого

осмысления процессов, характеризующих важнейшие этапы в развитии советского кинематографа. Вот почему обойти этот вопрос нельзя, особенно сейчас, когда в преддверии XXVI съезда партии актуальнейшей задачей нашего киноискусства является задача подведения итогов и выявления новых направлений всего того коллективного творческого поиска, который велся за истекшее пятилетие в советском кино. В то же время прекрасно осознаю, что дать всеобъемлющий, исчерпывающий ответ на этот вопрос для меня практически невозможно. Ведь у каждого художника на него свой ответ, забывать об этом нельзя, ибо иначе наступила бы та нивелировка, против которой направлена замечательная мысль Л. И. Брежнева о неизбежности разных художественных направлений в советском искусстве. А значит, и в художественном воплощении героя нашей современности.

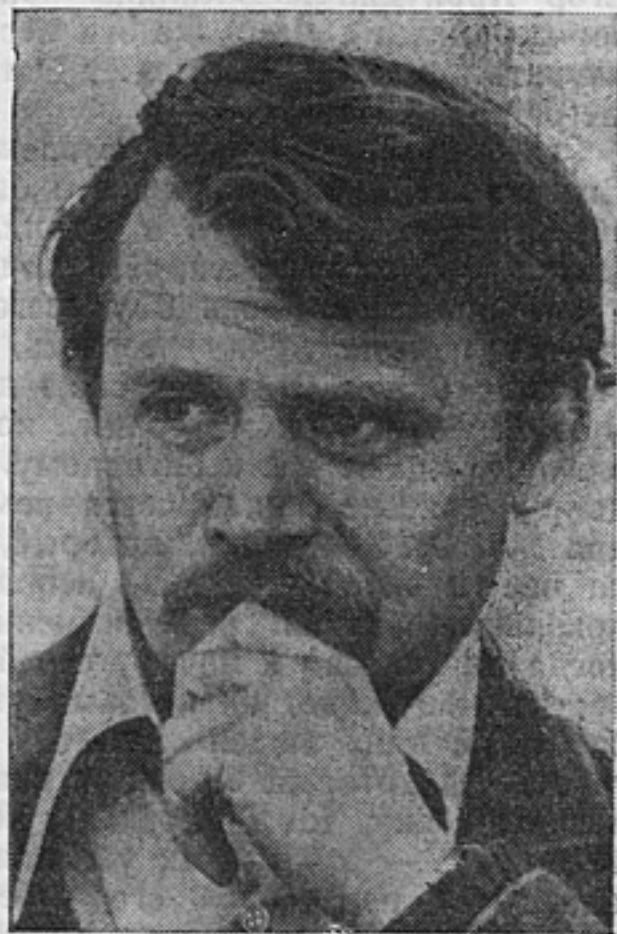
Хорошо известны попытки создания образа идеального героя, которые были предприняты на рубеже 40—50-х годов. Удачных среди них было немного. Есть ли заметные результаты в создании образа идеального героя сегодня? Ярким примером в этом смысле является фильм В. Черных и В. Меньшова «Москва слезам не верит», главный герой которого — слесарь Гоша — в исполнении А. Баталова воплощает авторскую мечту об абсолютно счастливом, лишенном недостатков человеке. Думаю, что этот опыт заслуживает самого пристального внимания, однако мне, и в этом мой, конечно же, субъективный ответ на волнующий нас сегодня вопрос, ближе все-таки иной путь.

Помню, в детстве, мне очень нравился Сергей Тюленин из «Молодой гвардии» С. А. Герасимова. Я смотрел фильм несколько раз и потом с увлечением играл в «Сергея Тюленина» — забрасывал «зажигательными» бутылками «ихний» штаб, помогал «нашим». А нравилось мне в Тюленине, каким сыграл его С. Гурзо, больше всего то, что он был живой человек, во плоти и крови. Я видел на экране не абстрактного «героя», а отчаянное, не знающее страха мальчишество, поставленное на службу великому делу освобождения Родины. В Тюленине серьезность, взрослость подпольщика органически соединялась с мальчишеской несерьезностью, веселостью. Такой герой поистине неотразим: близкий, понятный, свой; и я мог легко поставить себя на его место.

Потом, позже, в фильме «Летят журавли» появилась Вероника. Была ли она положительной? Да, конечно. Хотя она и не соответствовала идеалу: «жди меня, и я вернусь». Но в жизни-то далеко не всегда так просто соответствовать этому идеалу, и Вероника с ее го-

рем, с ее бедой, с ее страданием и неотступным чувством вины перед погибшим Борисом, которому она изменила, вызывала в не меньшей степени, чем иная непогрешимая верность, чувство участия, сострадания. Образ этот обладал и немалой воспитательной силой.

Во времена выхода на экраны картины «Летят журавли» Вероника казалась открытием. Тогда мы только начинали понимать, что положительность и идеальность — это не одно



и то же, что человек, живущий сложно, делающий ошибки, в общем не идеальный, может быть вместе с тем честным, добрым, порядочным — положительным. Но на самом-то деле Вероника была не столько открытием, сколько развитием прекрасных традиций русской классической литературы, к которой мы сегодня стали, к счастью, обращаться все чаще. Вспомните Наташу Ростову — сколько в ее поступках противоречивого, порой даже отталкивающего, но ведь она один из самых ярких положительных образов русской классики. Или Сонечка Мармеладова у Федора Михайловича Достоевского...

На сегодняшний день я пришел к нехитрой, в общем-то, но, по-моему, очень важной истине — идеальный герой, не вызывая подозрения в лакировке, неправдоподобии, может существовать разве что в идеальной действительности. А в мире, где живем мы, где еще много нерешенных проблем, попробуй-ка быть идеальным — не получится, враз станешь положительным. Поэтому я больше доверяю таким художникам, как В. Шукшин или О. Иоселиа-

ни, которые в своих фильмах не стремятся приукрасить действительность, идеализировать реальное положение вещей, снять те проблемы, которые объективно еще существуют, а выводят на экране живых, узнаваемых героев, существующих в узнаваемых обстоятельствах. Образы, созданные этими художниками, вызывают доверие и симпатию. И это несмотря на то, что герой шукшинского фильма «Ваш сын и брат» Степан Воеводин бежит из тюрьмы, а Егор Прокудин из «Калины красной» вообще вор-рецидивист. Чему же эти персонажи могут научить зрителя? Что может быть в них хорошего, положительного?

Стремление к добру, к лучшему — вот что. Стремление Прокудина во что бы то ни стало обрести истинный путь в жизни, неукротимое желание Воеводина увидеть родные места — пусть сидеть осталось ему всего три месяца, но нет больше мочи терпеть, нечем тоску унять, и бежит Степан в свою до боли любимую деревню. Таким героям хочется помочь, они побуждают нас к активному, действенному добру. Так же, как хочется помочь «певчому дрозду» О. Иоселиани, который, может быть, на чей-то вкус живет и неправильно, но я, признаюсь, всякий раз искренне радовался, когда он успевал к началу своей партии в оркестре, ибо живет он не замкнуто, а открыто, свободно, для людей живет. И думаю, что гвоздь, на который часовщик в конце картины вешает кепку, тот гвоздь, который как-то вбил Гия, — это не так уж мало для доброй памяти о нем после его гибели, для доброй памяти о человеке. Хотя кому-то, наверное, итог пути Гии и раскрывается по-другому...

...Когда меня спрашивают, что я больше всего ценю в людях, я вспоминаю Шукшина, который сегодня представляется нам подчас идеальным, но который на самом деле никогда не был идеальным. Сколько у него было недостатков, от которых он хотел и старался избавиться. И это, пожалуй, было в нем гораздо важнее, чем если бы он и впрямь был стерильно безгрешным. Будь он таким, вряд ли бы мы так часто обращались сегодня к памяти о нем как о человеке. Его любили и любят по сей день именно за то, что он был неоднозначным, разным, но никогда не проходил мимо чужого горя, всегда искренне радовался чужим успехам, а это для художника большое достоинство.

Наверное, человека любят за направленность его души, а не за безгрешность. И потому я всегда старался и стараюсь утвердить на экране не идеального героя, а положительного, не персонифицированное добро, а стремление к добру, которое живет в реальном, живом человеке.

И разве это стремление — стремление к добру — не есть одно из воплощений той активной жизненной позиции — как нравственного стержня личности, — о которой так ярко и взволнованно говорил пять лет назад, на XXV съезде советских коммунистов, Леонид Ильич Брежнев?

Всеволод Санаев

Идеальный герой?

Да, но не идеальная схема!

Положительного героя нельзя «упразднить». Кинематограф хоть и вполне самостоятельный, но вид искусства и подчинен его законам. Во все же времена главной движущей силой искусства была жизненная борьба двух начал — добра и зла. Герои и чудовища древности, бог и дьявол христианской эпохи, гуманизм и антигуманизм нового времени — диалектические противоположности человеческого ощущения жизни, лежащие в основе всей художественной культуры. И каждое значительное произведение прямо или косвенно отражает борьбу этих начал, торжество одного из них. Народный эпос, литература, театр, изобразительное искусство, музыка во все времена создавали художественные образы, воплощавшие представления своей эпохи о человеческом идеале или его противоположности. Иное дело, что разные времена давали свой идеал и по-разному его воспроизводили. Был Чацкий в русской литературе и был Базаров, был Андрей Болконский и был князь Мышкин, были Татьяна Ларина, Катерина Кабанова и Соня Мармеладова, были, уже в наши дни, в советской литературе, Павел Корчагин, Комиссар Вс. Вишневского, Олег Кошевой. Это, насколько я понимаю, идеальные герои. Но что общего между ними и теми «идеальными» героями, которые в свое время появились на свет в результате лакировки и приукрашивания действительности некоторыми писателями и режиссерами? Первых родила сама жизнь, а вторых что?

Идеальный герой — это идеал художника, погруженный им в реальную жизнь и вступающий с ней в неизбежный конфликт, в чем-то обязательно плодотворный для всего общества. А если такого героя поместить в идеальную жизнь, то что же ему там делать, как проявить себя? Искусство не

может иметь ничего общего с приукрашиванием жизни, ибо тогда оно уже не отражение ее, а искажение. Поэтому соотносить создание идеального героя с лакировкой действительности, на мой взгляд, неправомерно. Между этими понятиями нет никаких точек соприкосновения.

Правда идеального героя та, что в нем сосредоточены идеальные устремления времени. Разница между ним и «просто» положи-



тельным героем состоит в том, очевидно, что последний стремится к этому идеалу, но как каждый реальный человек достичь его не может.

Наглядный пример тому — Алеша и Митя Карамазовы, представители идеального и реального мира Достоевского.

Что же касается усложненных методов художественного исследования, характерных для современного киноискусства, которое, по мнению некоторых критиков, якобы упраздняет вопрос о положительном и отрицательном героях, то это мне напоминает известную басню о лисе и винограде. Разве метод художественного исследования в фильме «Броненосец «Потемкин», давшем героический образ первой русской революции, не был для своего времени достаточно усложненным? Или не был новым методом отражения жизни в «Депутате Балтики»? Никакая методология не может изменить природы искусства как отражения жизни, в шекспировском ли «зеркале» или в «увеличительном стекле» Маяковского она отражается.

Иное дело, что создание положительного и

тем более идеального образа — дело далеко не простое, как это порой кажется, и не каждому доступное. Выразителями идеала своего времени были великие художники. В советской кинематографии — Эйзенштейн, Пудовкин, Ромм, Козинцев. «Потемкин», «Мать», «Ленин в Октябре», трилогия о Максиме создали образы, вместившие в себя весь героизм победившей революции.

В личном моем восприятии в 30-е годы идеальными героями были Чапаев Б. Бабочкина, профессор Полежаев Н. Черкасова, Шахов Н. Боголюбова. Впрочем, советских фильмов, давших прекрасные положительные образы современников, право же, не так мало, как это порой кажется: «Путевка в жизнь», «Семеро смелых», «Член правительства», «Большая жизнь» — в 30-е годы, «Два бойца», «Радуга», «Секретарь райкома» — в дни войны; «Высота», «Судьба человека», «Чистое небо», «9 дней одного года», «Председатель», «Никто не хотел умирать», «Твой современник», «У озера», «Белорусский вокзал», «Доживем до понедельника» — в 50—60-е, «Прошу слова», «Премия» и другие — в последнее десятилетие. Приведены самые известные названия, но уже одно это перечисление показывает, каков диапазон положительного в резерве советского киноискусства.

Разумеется, каждый новый этап развития его ставит по-новому проблему поиска решения положительного героя. И вопрос не в том, чтобы снять его с повестки дня («баба с возу...»), а в том, чтобы обязательно найти того современного киногероя, положительно-го и отрицательного. о котором мы в своем рвении к прекрасному идеалу современника порой забываем (или преуменьшаем его значение). Не потому ли, что не можем распознать его под сверхположительной маской?

Зло только в сказке выглядит Бабой-Ягой или Кощеем Бессмертным, в жизни же оно рядится в самые идеальные одежды, рядом с которыми подлинный герой может порой показаться... полной своей противоположностью.

Может быть, дело тут не «в усложненных методах» исследования действительности, характерных для современного искусства, а в том, что усложнился и пока не обрел ясных очертаний идеал, который нам ясно был виден в 30-е годы? Не думаю этого, наоборот, думаю, что идеал наш так же ясен, как и всегда, обогащенный огромным историческим опытом, накопленным партией, народом за последние трудные и прекрасные годы. И тем не менее, в искусстве мы с тревогой спрашиваем: кто они, сегодняшние Корчагин, Василий Губанов, профессор Полежаев, Егор Трубников? Думаю, что это Губанов-младший. По-

тапов. Можно назвать и других. Но их мало, подлинных героев 70-х годов. Настойчиво искать их в гуще жизни, искать и показывать массовому зрителю во всем их разнообразии и привлекательности — главная из главных наших задач.

С особой пристальностью думаешь об этом сейчас, когда вся страна — и с нею мы, кинематографисты, — вышли на финишную прямую перед XXVI съездом партии!

Нынешние герои неизбежно будут отличаться от предыдущих, ибо каждое время творит героев по образу своему и подобию. Искать их поэтому нужно там, где сегодня — главная линия борьбы добра и зла, правды и лжи, человечности и бесчеловечности, там, где идеалы нашего современника, советского человека, коммуниста подвергаются особому испытанию на прочность. Искать — и различать — как бы подчас непривычно ни было их обличье для нас, художников старших поколений. Линия эта, увы, не обозначена на картах. Она может быть везде: на стройке, на заводе, в рабочем кабинете, в собственном доме и нередко, если не чаще всего, в самом человеческом сердце.

Ведь каждый человек — это «душа» и «тело», «бог» и «дьявол», свет и тьма. Побеждая в себе мрак, он и становится «положительным героем».

История искусства свидетельствует, что для обнажения этой борьбы нужна огромная творческая смелость, ибо лишь художнику, его зоркому взгляду открываются те болевые точки жизни, которые от обычного взгляда скрыты за кисеей бытовой повседневности. К такой творческой смелости призывает нас партия, глубокие и мудрые размышления о задачах нашего искусства товарища Л. И. Брежнева.

Возникает порой ощущение, что споры насчет современного героя ведутся не столько о сути, сколько в связи с терминологическим разночтением, с затертостью понятия «положительный», воспринимаемого художниками или критиками как синоним «добропорядочного», «безгрешного», «неуязвимого».

От таких споров нам бы надо отвыкать. Ведь только тогда станет до конца ясно, что нам никак нельзя забывать, что и идеальный герой, может быть, в большей степени даже, чем остальные, ни при каком подходе к его созданию не должен быть ходульным. Он, используя слова поэта, должен быть «живее всех живых». К сожалению, многие попытки его создания часто терпели неудачу. Так случилось, скажем, с фильмом «Знакомьтесь, Баллуев», где главную роль играл талантливый Переверзев. То была не больше чем идеальная схема идеального героя.

Оттого я, может быть, ощущаю некоторое недоверие к нему — идеальному герою наших дней. Бог с ним, с идеальным, думаю я, пусть он будет объектом сценаристов и режиссеров, а нам дайте «просто» положительного героя, живого, вызывающего полное доверие, бередящего мысль и душу, заставляющего задуматься о себе, о жизни и о смерти, если нужно. Он может и не вызывать стремления быть похожим на него, подражать ему, как не вызывает этого стремления, в отличие от Корчагина, Егор Трубников, самый положительный герой последних лет. И не нужно такого подражания! Пусть каждый остается самим собой, но пройдя через школу, через уроки жизни Трубникова и Потапова, Бармина и учителя Мельникова.

На мой взгляд, требовать от каждого фильма обязательно не только идеального, но и «просто» положительного героя, значит, пустить в тираж саму идею. Такого героя, как драгоценный камень, искусство находит нечасто. Многочисленные же подделки, неминуемые при массовом производстве, обесценивают редкую находку.

Если больше всего мне претит в человеке трусость, то на экране мне хотелось бы видеть, а может, и играть смелых людей. Наверное, это помогает самому укрепиться в том высшем достоинстве человека, которое воспитала в нас, советских людях, коммунистическая партия.

Сергей Соловьев

Сила

неравнодушия

Положительное, отрицательное... Действительно, термины, вроде бы, уже порядком набившие оскомину. Иногда даже кажется дурным тоном само употребление их. И все-таки они живые. И, наверное, останутся жить до тех пор, пока живо наше нравственное отношение к факту. Проще, пока живо неравнодушие.

Гуманность, совесть, честь, любовь, добро... Про все то, что способствует жизни во времени этих старых понятий, мы и говорим — «положительное». Кажется, ясно. Однако простота эта часто представляется призрачной. Иногда так сложно бывает определить на практике, что «способствует», а что — нет. Вот, скажем, «отрицательное» столь ловко умеет прикинуться своей положительной про-

тивоположностью, являя при этом просто удивительные чудеса социальной и всяческой иной мимики, что «положительное», казавшееся бесспорным, вдруг представляется хрупким и ранимым, одиноким и беззащитным, трудным, внутренне противоречивым...

Не станем забывать, что, может быть, самый положительный герой русской литературы наречен «идиотом». Такова историческая диалектика авторского отношения к образу во взаимоотношениях с бытовой инерцией массового восприятия.

Или вот еще — общее наше детство: «Погляди, какой хороший мальчик, он аккуратно причесан, кушает кашу, слушает маму, не лезет в лужу...» Вечный укор «положительностью». Ах, как нам вдалбливали преискурант хорошестей, от которых мгновенно возникал золотушный зуд отвращения. Хотя бы и оттого только, что все эти добродетели ну никак не совпадали с только-только начавшей открываться тебе живой прелестью реального мира: с таинственным и дальним раскатом ночного грома, с ужасом обмирающего сердца в тот дивный миг, когда наконец-то, одолев трусость, ты решился на что-то такое, про что тебе твердили — «нельзя!». Я не о том, что лохматые лучше причесанных, а неслухи лучше послушных. Просто, думаю, очень важно помнить, как неповторим, уникален, труден путь каждой личности к осознанию подлинной своей «положительности», как прихотливо и сложно этот путь связан с осознанием подлинных, а не фиктивных «положительностей» своего времени. И как же мало общего имеет то и другое с ханжеским, так сказать, апробированным «преискурантом хорошестей».

Принц Гамлет. Один из самых хрестоматийных положительных персонажей драматургии нового времени. Даже слегка поворошив его образ по «преискурантному типу», многократно ужаснемся: он и подслушивал, он и подглядывал, довел любимую девушку до самоубийства, бог знает что вытворял у нее на похоронах, бил маму... Убил. И не только мать. Косвенно — двух университетских товарищей. Непосредственно — отца любимой, дядю... И все отчего? Оттого, видите ли, что у него внезапно воспалилась совесть.

Даже сделав необходимую скидку на «дикость нравов позднего средневековья», не многовато ли грехов? О какой «положительности» тут может идти речь?..

Теперь перенесемся в конец 60-х годов нашего цивилизованного столетия. Вспомним битком набитые, притихшие залы по всей огромной нашей стране. Вспомним и то море очистительных слез, что пролили молодые, да и не только молодые зрители на последних

частях козинцевской экранизации «Гамлета». И еще раз заметим, что встревоженная человеческая совесть — явление огромного общественного значения, а следствия и преодоления ее подчас бывают выражены поступками самыми непредвиденными и непростыми, под «преискурант добродетелей» не подпадающих почти никогда.

Вопросы эти вдруг заставили задуматься и таким образом: «А если всерьез, лично для



тебя самого, так сказать, для сугубо внутреннего пользования, теперь, на рубеже 80-х годов, то тогда кто, по-твоему, настоящий положительный герой?» Многократно проверив ответ, скажу — Александр Сергеевич Пушкин. Оттого, что живой. Живой, а значит, связанный со всем живущим таким волшебным многообразием сложнейших душевных связей, тонких, прочных, противоречивых, прихотливо сплетающихся между собой, путающихся, вольно разветвляющихся вновь, то нежных, то гневных, любовных, ненавидящих, восторженных, печальных, возвышенных, богохульственных и святых... Познанные в совокупности, сошедшиеся в портрет, тончайшие эти нити образуют картину такой красоты естественного человеческого облика, что и впрямь слепит глаза. Для характеристики такого образа эпитета «положительный», вероятно, маловато. Он, наверное, и есть «идеальный», в котором ни «приукрашивания действительности», ни «лакировки» нет. Чем больше, яснее, проще, подробнее узнаешь о реальной жизни реального этого человека, случившейся в реальный исторический отрезок времени, тем более «идеальным» становится восхитительный этот образ. Что же до «реестра добродетелей»,

столь любимого мещанами всех времен, то у Александра Сергеевича, как и у принца Датского, дело тут обстоит плохо. Как именно? Про то в самых пикантнейших подробностях те же мещане и знают, конечно, обстоятельнее всех.

Теперь о «создании образа положительного героя». Или, напротив, создании «отрицательного». Если под «созданием» подразумевать метод тенденциозного насилия над живой природой отдельного ли человека, явления ли, то полноценного результата получить невозможно. Даже если и очень хочется «обличить». Или «возвысить». И даже если то и другое справедливо. Пример не новый, но с годами не теряющий убедительности: уж как хотелось Льву Николаевичу Толстому при помощи романа «Анна Каренина» «возвысить мысль семейственную» и «обличить» Анну. Не получилось. Виною тому художественный метод исследования действительности, самим же Львом Николаевичем доведенный до почти невыносимых совершенств. Метод этот прежде всего отрицает механистическое насилие над материалом. Требуя воспроизведения явления во всем мыслимом и непреднамеренном многообразии его связей. Оттого труды великого художника привели к прямо противоположному результату: без сомнения, Анна Аркадьевна Каренина — один из самых пленительных положительных женских образов русской литературы. И тоже, наверное, именно оттого, что такая живая.

Может быть, в этом и имеет смысл сегодня искать критерий положительного. «Но быть живым, живым и только, живым и только, до конца». Отсюда, я убежден, явился когда-то Урбанский в «Коммунисте» Райзмана и Габриловича, Андрей Соколов в «Судьбе человека» Шолохова и Бондарчука, отсюда же и Рамаз Георгобиани в «Листопаде» Отара Иоселиани, Платонов в «Механическом пианино» и Ильин в «Пяти вечерах» у Никиты Михалкова, герой Юрия Никулина в фильме А. Германа и К. Симонова «Двадцать дней без войны», мальчик из «Подражков» Губенко, Андрей Рублев у Андрея Тарковского, почти весь Шукшин.

С каким неподдельным живым состраданием и сердечностью можешь ты разделить их горе, радость, страсть, печаль и надежду. Оттого, наверное, что так всерьез совпадают те чувства с твоими. Да и сама жизнь, которой живут эти герои, сколь правдива и естественна она, представшая перед нами в свободных экранных образах, не изнасилованных ни глупостью, ни ханжеством своих создателей. И какое же, наконец, наслаждение даже просто вспомнить одухотворенные, прекрасные эти лица.

Иосиф Хейфиц

Доверие к герою

После выхода на экран «Члена правительства» сценаристка Катерина Виноградская получила письмо от одной знатной колхозницы. Автор письма спрашивала, каким образом создатели фильма узнали про ее жизнь. Вроде бы в деревню никто не приезжал, не расспрашивал, не подглядывал, а в фильме все точно, как в ее жизни.

Судьба Александры Соколовой была типична, и сама История прошла через эту судьбу, согрела ее своим огненным дыханием. Так стала Александра «идеальным героем», выразившим свое время и запомнившимся на долгие годы.

Для меня, как для режиссера проблема героя никогда не существовала и не существует как чисто теоретическая. В основу всех суждений при оценке накопленного опыта я стараюсь поставить саму действительность, реальность, жизнь с ее неисчерпаемым богатством человеческих характеров и конфликтов.

Создать героя нельзя, не опираясь на жизненный опыт и наблюдения. Есть ли в самой действительности герои «идеальные» или только «положительные» — это вопрос другой. Думая о герое, я не могу пренебречь таким важным понятием, как сила воздействия. Эта сила, по-моему, целиком зависит от внутреннего родства героя и его жизненного прототипа. Это родство рождает и чувство правды, без которого воздействие невозможно и сила примера ничтожна. Потенциальная сила героя должна превращаться в кинетическую энергию воздействия, результат которой трудно измерить, но который существует, должен существовать. А иначе зачем же герою трудиться? Герои лучших наших фильмов трудились не напрасно, каждый по-своему. Их не надо перечислять, они хорошо известны. И они не могут быть отнесены к «идеальным».

Можно как угодно относиться к статистике кинопосещений, но пренебрегать ею не следует. Идеи и образы становятся материальной силой, когда они овладевают массами. Так рождаются властители дум, а проще — содержательные образы героев, те, про которых не говорят «посмотрел и забыл». И здесь много поучительного. Возьмем такие полярные по стилю и содержанию фильмы последних лет, как «Калина красная» и «Осенний марафон». Два фильма, в которых герои не только не «идеальные» и даже не «положительные», а вроде бы и не герои вовсе. А какой успех!

Сколько искреннего смеха и сколько людей обливались слезами над вымыслом искусства.

Думаю, весь вопрос в доверии к герою. Доверие порождает резонанс, «эрзац» чувств и характеров доверия не вызывает. Великая сила — резонанс зрительного зала. Только ради этого стоит создавать героев, «идеальных» или просто «положительных», не знаю.



Невысказанное слово, заглушенное повседневностью, стремление к возвышенному, к добру, к мечте — все это вдруг, как резонирующая струна, начинает звучать в душе, разбуженное правдой, воплощенной в герое. Таковы и Потапов, и Лопатин, и Сотников, и даже незадачливый герой «Осеннего марафона», каждый по-своему.

Не знаю, нужны ли «идеальные» или «положительные» герои, но важно, чтобы они были узнаваемы. Удивительная это сила — узнавание. Никто вроде бы меня не спрашивал, думает зритель, не подглядывал за мной, а герой смог выразить мое — зрителя — затаенное чувство, мои думы и сомнения. Он угадал мои стремления, но высказал их лучше и ярче, чем мог бы я, нашел слова, которых у меня нет, согрел мои чувства своим талантом, наполнил их силой и страстью и вынес на всеобщее обозрение. Таков, например, гелмановский Нурков, сильная, трагическая фигура. Многие узнают себя в нем, но не скоро скажут. А след в душе обязательно останется.

Спору нет, человеку в зале приятно видеть свое подобие на экране, узнавать свои «идеальные» черты в герое. Но, думает он, герой этот не знает по-настоящему моих слабостей. Их-то я прячу глубоко. И поэтому

правда героя в наших фильмах часто — полуправда. Полуправда не лучше, чем ложь. Но вот, видит зритель, и слабости его, оказывается, узнаны и выставлены напоказ — и это уже полная правда. И тогда доверие к герою еще более крепнет. Вот, думается мне, откуда возник успех «Осеннего марафона».

Нужно ли бояться недостатков у героя и станет ли он от этих недостатков хуже? Смотря как посмотреть. Кажется, Маршаку принадлежит удивительная по простоте и наглядности мысль о том, что следовательно знает недостатки человека, но и мать этого человека знает его недостатки. Но знают они их по-разному. Литература о недостатках человека должна говорить и думать, как мать. Литература не может утратить материнского участия и боли за человека. Так киноискусство поступило с шукшинским Прокудиным.

Когда я думаю об «идеальном герое», то перед моим умственным взором всегда встает могучая фигура Гагарина. Я уже писал об этом и повторяю еще раз. Да, это был новый человек. Какой же он? Мыслитель, гений, влюбленный в труд, рыцарь? Возможно. Его сравнивают с Прометеем, с Колумбом, со святым, увидевшим черное дневное небо и плоские звезды. Конечно же, это был человек, что называется, на вершине века. И вспомните, какой он был в то же время земной, веселый, добрый, ничего «величественного», никакого стального блеска в зрачках. И даже его гибель, трагически случайная, нелепая, потрясающе внезапная, была данью обычной человеческой судьбе! Были у этого человека недостатки? Конечно же, были. И его старая крестьянка-мать знала о них. Да, в этом вся суть. Легендарный сын века, коммунист, прославивший это звание на тысячелетия, и в то же время совсем рядом идущий, улыбочивый, застенчивый. Именно этим он и стал близок человечеству.

В прекрасном фильме Ланы Гогоберидзе «Несколько интервью по личным вопросам» живет и действует героиня нашего времени. Но не только ее гражданская позиция, мужество и цельность натуры делают ее таковой. Люди, доверяющие героине свои беды и сомнения и ищущие у нее заступничества, — это камни, из которых сложен ее пьедестал. Во фразе названия «по личным вопросам» — полемический оттенок. Забота о личных вопросах делают героиню своей, в личных вопросах проявляется ее гражданская совесть. Зритель, сидящий в зале, сам смог бы задать героине точно такие же вопросы и попросить у нее совета и помощи. Истинный герой демократичен, любовь к нему — любовь народная.

Герой, не имеющий этой широкой демократичной основы, обречен на неуспех. «Посмотрел и забыл».

Поскольку герой выражает время и он — частица энциклопедии современной ему жизни, он несет в себе и противоречия, свойственные этому времени, свет его и его тени. Характер его диалектичен, противоречив. В нем всегда преодоление чего-то, шлейф прошлого и зачатки будущего, сложное сочетание неповторимо личного с коллективными чертами, борьба силы со слабостью, идеального и того, что Маркс охарактеризовал словами «ничто человеческое мне не чуждо». Герои фильмов Панфилова глубоко именно этим драгоценным своим качеством. Если этого нет, наступает слепота, герой растворяется в серости. Я в своей личной практике оказываюсь бессильным, если не нахожу этих полюсов, которые, соединяясь, как в электричестве плюс и минус, дают ток и... лампа загорается.

Чехов советовал писателям ездить в жестком вагоне. Если поднять до высоты метафоры этот мудрый совет, то жесткий вагон — это жесткий, лишенный умиления взгляд на жизнь. Величие дел и высота духа — одним словом, величие времени, в котором мы живем, — вовсе не требуют для своего выражения полированного комфорта спальных вагонов. В «жестких» и язык богаче, и люди не утратили солдатскую сноровку «дымом греться», «шилом бриться». Да и сами вагоны будто овеяны пламенем военных лет, хранят еще сизый махорочный дымок. Сколько нестройных песен было спето в них, сколько видели эти «жесткие» доброты, товарищества, горя и радости, рождений и смертей...

Ехали ли в них «идеальные герои» или же только «положительные»? В них считали версты люди скромные и неприхотливые, молчаливые, потому что скупость на слова — признак внутренней веры, не нуждающейся в красноречии.

Они, пассажиры «жестких», и сегодня такие же, и только близорукому кажутся «простыми». Может быть, потому, что в отличие от некоторых экранных героев не склонны выставлять свои чувства напоказ, а привыкли прятать их. Мы же иногда стараемся извлечь их на поверхность и потому невольно лжем.

Спору нет, показать современного героя на экране — дело трудное. В первую голову по причинам творческим. Но есть и иные. Часто художнику не доверяют и опыт его подвергают сомнению по принципу чеховского ученого соседа, который любил утверждать, что «этого не может быть, потому что этого не может быть никогда». Трудно найти нуж-

ные пропорции, озарить внутренним светом и согреть теплотой человечности судьбы и не легкие дни борьбы и преодоления. Гораздо легче обойти все это стороной, добыв у зрителя такой же легкий успех, который сам зритель охарактеризовал четко: «посмотрел и забыл».

Но истинная победа в конечном счете дается смелым. Подлинный, а не мнимый оптимизм не в солнечных бликах, не в роскоши интерьеров и не в бутафорских, с ходу преодолеваемых преградах. Настоящий герой рождается из жизненной практики, из глубины замысла художника-патриота, умеющего «слушать Революцию». И тогда вместо навязчивой дидактики приходит к герою, неважно «идеальному» или просто «положительному», внутренняя теплота, которую трудно измерить термометром и сформулировать кратко, но которая и есть главное и трудно достижимое совершенство.

Ленинград

В подготовке материалов номера принимали участие К. Алимбаева, Л. Высоцкая, И. Заславская, В. Ишимов, А. Кагарлицкая, Л. Карахан, Л. Пайкова, Ю. Ройтман, Н. Савицкий, Т. Сергеенко, О. Сергина, П. Шепотинник, К. Щербакова.



И. Розенфельд

Точное время

Евгений Габрилович и его герои

Эти заметки — не монографический очерк и не литературный портрет писателя и кинодраматурга Евгения Габриловича. В лучшем случае — штрихи, эскизы к портрету... только не самого драматурга, а его героев. Мне хотелось уловить некоторые на редкость устойчивые черты эстетического, но — прежде всего — гражданского, нравственного идеала, просвечивающего в произведениях беспокойного художника, который все решительнее, все откровеннее доверяет любимым персонажам свои главные мысли о времени. Свои тревоги и надежды.

Поэтому так часто соприкасаются, так явно перекликаются мотивы, проблематика, характеры в его сценариях, разделенных иногда не годами, а десятилетиями. Это я и попробую показать — хотя бы отчасти. Следуя такой установке, не всегда удавалось соблюдать хронологию творческой биографии драматурга. В заметках то и дело «встречаются», даже сталкиваются произведения раннего и позднего Е. Габриловича, причем иные из них рассматриваются относительно пространно, иные же — лишь упоминаются.

А теперь — к делу.

и будет слово. Слово сценариста на белом листе бумаги. И потом, когда лягут в металлические круглые коробки тугие метры пленки и фильм заживет своей жизнью, лист бумаги сохранит то, что впервые возникло в воображении драматурга за письменным столом. Его опыт. Его взгляд на мир. Его мысли. Его слезы и смех.

«Тыща комнат»

— Ипатьевич, а как узнать, кто хороший, а кто плохой?

.....

— А дом видала?

— Видала.

— А тыщу комнат?

— Не-е...

— Вот это и есть человек. Тыща комнат. И в каждой свое. И хлам и добро. Пойди разберись

«В огне брода нет»

Короткий отрывок. Несколько строк в сценарии. Несколько секунд экранного времени. Мало? О нет, много, очень много. Если угодно — вся жизнь, ее сложный человеческий опыт.

Тыща комнат...

Думаю, что у людей, сочинивших этот диалог для своего фильма, бесконечные критические баталии вокруг «положительного героя» вызывают недоумение. Уж больно часто участники споров норовят ступить на тупиковую дорожку умозрительных советов, занимаются унылым расписыванием персонажей по рангам: идеальные, не совсем идеальные, совсем не идеальные, просто порядочные, активные, пассивные, размышляющие, действующие... Как будто творчество и вправду можно свести к благонамеренному выполнению заказов по конструированию образов-эталонных, пригодных для подражания.

Итак, один из тех, кто доверил комиссару Евстрюкову реплику о «тыще комнат», — драматург Евгений Габрилович.

Мне кажется, эти словно бы мимоходом брошенные слова — ключ и к фильму «В огне брода нет», и ко всему творчеству Габриловича.

Мысль о сложности, разнообразии, неисчерпаемости человеческой души, человеческой

Что бы там ни утверждали всевластные режиссеры, в начале кинематографа было, есть



Евгений Габрилович

природы писателю необычайно важна. Он настойчиво повторяет ее, варьирует и в статьях, и в прозе, и в кинематографе. А главное — убедительно воплощает в художественной ткани, в коллизиях и характерах, в логике их движения, в способе их драматургического развертывания.

Упаси бог, если кому-то придет в голову усмотреть в тезисе насчет «тыщи комнат» признание некоего психологического подполья, проявления которого непредсказуемы, неожиданны, а стало быть, — и ответственности за них мы не несем. Не склоняется Габрилович и к этическому релятивизму, к согласию со старым, устало скептическим, всех со всем примиряющим афоризмом: «Не бывает людей хороших и дурных, бывают лишь хорошие и дурные обстоятельства».

Однажды драматург заметил: человек не всегда равен самому себе.

Так вот: равенство это, по Габриловичу, — соответствие личности истинно человеческому, то есть высокому, прекрасному, благородному ее предназначению. Мы иногда оказываемся

слабее, мельче, чем были и чем можем быть.

Художник, не слишком склонный к прямому, патетическому словесному выражению своей позиции, тем не менее позволил своей Жанне д'Арк гордо и гневно опровергнуть судей. Она отказала им в праве унижать и презирать человека:

— Да, сударь! Он грешит, он бывает гнусен. А потом, неизвестно почему, он кидается наперерез несущейся лошади, чтобы спасти неизвестного ему ребенка, и с переломанными костями умирает спокойно¹.

Есть в этой отповеди только два слова, под которыми, по-моему, сам Габрилович не подпишется. А именно: «неизвестно почему».

Ведь фильмы, созданные по его сценариям, и помогают понять: почему и как в незаметном, иногда — наивном, иногда — заблуждающемся, грешном, даже слабом человеке зарождается и крепнет то состояние духа, которое в свой час выливается в поступок, называемый подвигом.

У Габриловича есть устойчивая композиционная модель, естественно и неизбежно сопрягающая простое и сложное. Преходящее и вечное. Единичную судьбу и судьбу эпохи, народа, человечества.

Перечитайте десяток рассказов писателя, старых, новых, ну, допустим, те, что вошли в книгу «Четыре четверти». Переберите в памяти его фильмы, восстановите мысленно сюжетный строй «Машеньки», «Начала», «Монолога»... Все вроде бы разное, непохожее, а структура-то — одна!

Вот, к примеру, история летчика с заштатного аэродрома. Чрезвычайно, кстати, характерная для Габриловича!

Случилось так, что именно этому обычному славному пареньку удалось первым отыскать затерявшихся в северных льдах людей. К нему пришла признательность огромной страны, награды, почести — все то, что именуются славой.

Габрилович, тогда еще журналист, написал о нем очерк. Рассказу о подвиге предшест-

¹ Габрилович Е., Панфилов Г. В огне брда нет. Начало. М., «Искусство», 1972, стр. 190.

вовал рассказ о жизни на маленьком аэродроме. Об избе, горшках и ухватах. Стуке ходиков по ночам. «Вылазках» на танцульки в соседнюю деревню. О переборах гитары и молодой мечте встретить свою Беатриче...

И только потом произошло то, что произошло. Вызов к начальнику. Приказ лететь...

Эта же модель просвечивает сквозь ситуацию «Машеньки» — логизированное воображение структуралиста может обнаружить здесь связь с архетипом сказки о Золушке. Но это не так!

И не только потому, что героям Габриловича ничего не дается само собой, по мановению руки феи-благотворительницы. Самое существенное отличие в другом. Автор «Машеньки» и «Коммуниста» всю прозу, в которую погружены его любимые персонажи, весь тот, иной раз лирически, иной раз попервоначалу кажется даже почти натуралистически показанный бытовой фон, вроде бы начисто лишенный примет романтики, не расценивает как предысторию. Как экспозицию подвига, наиболее полного самораскрытия душевного потенциала человека. Это для него — часть подвига. Почва его. Исток.

Более того: «рутина повседневности», унылая незаметность представляются таковыми лишь постороннему глазу, не умеющему проникнуть вглубь. Живет за стеной человек. Встречаешься с ним, здороваешься, слышишь, как течет там, в чужой квартире, жизнь, вполне домашняя, ординарная — как у тебя, как у всех. А потом, когда соседа уже нет, спустя десятилетия, появляется книга, которую он писал в эти месяцы, в эти годы и однажды в ничего не значащем разговоре называл небрежно: «вещичка». «Вещичка» же эта — «Мастер и Маргарита».

Е. Габрилович поведал об этом в простой и волнующей новелле-воспоминании, вошедшей в его книгу «Четыре четверти». Она так и названа: «Вещичка».

Стремясь выразить слитность личного, интимного и общего, их взаимозависимость, диалектические взаимопереходы, Габрилович неизменно идет от бытового, обыкновенного, будничного. Нет, он не бытописатель — ху-

дожник чутко воспринимает прелесть и мудрость ровного, «домашнего» течения жизни, но только потому, что она и в такой обыденной форме остается частью исторического процесса, народного бытия.

Уже в прозаических опытах конца 20-х — начала 30-х годов обозначилась у него любовь к Чехову и, как результат, — пристальность, точность и многозначность детали. Он умеет увидеть, умеет написать реальный, обыденный мир. И вместе с тем демонстрирует искусство преобразования «вещного» окружения человека в его духовный мир. Ассимилирует житейские реалии, вроде бы нейтрально (как увидел, так и написал) переданную «материальность» среды в лирической, порой элегической, порой гротескной атмосфере повествования. Во все привносит экспрессию авторского отношения, особенностей личного восприятия людей и событий.

Рецензенты ранних сборников Габриловича быстро это заметили. Скажем, чуткий и тонкий критик Александр Роскин. Ценитель и пропагандист чеховского творчества, он не скрывал, что рассказы и очерки Габриловича его притягивают, остро интересуют. Но, признавая одаренность молодого литератора, Роскин был строг и бдителен. Он усмотрел у Габриловича смертный грех поверхностного знания, а главное — понимания новой действительности. И к тому же установил факт «сокрытия» сего обстоятельства за иллюзорной достоверностью описаний, щедростью на внешние наблюдения, которые, увы, не типичны. Не служат проникновению в сердцевину явлений и характеров. Оказываются на поверку комбинацией мимолетностей, прихотливо отобранных, любопытных, но случайных черт².

Укоры Роскина, очевидно, имели определенные основания относительно какой-то части рассказов и очерков из книг «Ошибки, дожди, свадьбы» или «Четыре рассказа». Но еще основательнее была заключительная фраза статьи, что, мол, одаренный писатель должен выйти и выйдет «на большую дорогу».

² Роскин А. Статьи о литературе и театре. Антоша Чехонте. М., «Советский писатель», 1959, стр. 15.

жизни художника, более всего заинтересованного в отображении правды наших дней»³. Сказано это не ради формально оптимистического финала. Все оправдалось. Габрилович вышел на ту самую дорогу. Спустя год-полтора после выступления Роскина страна смотрела «Последнюю ночь». Но и на «большой дороге» писатель сохранил умение свое идти от внешнего — к внутреннему. От правды быта, подробностей, частных — к правде времени. Первая — «малая» — правда для него всегда условие воссоздания Правды с заглавной буквы. Правды Истории.

Е. Габрилович овладел искусством социальной и психологической зоркости, на всю жизнь проникнувшись убеждением: обыденное полно смысла. Пристальное вглядывание в него позволяет, по словам самого писателя, «увидеть такое, что обычно проскальзывает поверх глаз». Это вглядывание, выделение, укрупнение кинематографично по самой своей природе. Потому, верно, он так и пришелся ко двору музы кино — строгой реалистки, великой мастерицы обнаруживать в примелькавшемся никем ранее не замеченное, удивительное, истинное, душу предметов, глубину явлений, поэзию в прозе и прозу в поэзии. Скажем, раскрыть человека через вещи вокруг него, дать таким образом первый очерк его внутреннего мира.

Вспомним, как это делает Е. Габрилович-кинематографист.

Вот «Машенька». Сколько простодушной радости и света в немудреном эпизоде сборов героини на свидание. Вера штопает чулки, потом отдает их Машеньке: «Будь осторожна: это мои лучшие чулки». А Клава сунет ей сумочку: «Иди». А затем — сцена в Алешином общежитии. История с туфельками и кофточкой, которые продает Машенька, пока Алеша болен. Неприятательный, в сущности, незаметный быт. Люди не задумываются о том, что он слишком скромен, чуть ли не беден. Вещи здесь берегут, вещи могут доставить радость — новые туфельки, сумочка, платье, но не могут вмешаться во взаимоотно-

шения людей. Герои живут иным — ожиданием счастливых перемен, молодостью и жадной полнотой существования. Духовности его...

А вот — «Мечта». И вновь подробно, по-габриловичевски реалистично описаны и этот пансион, и эта лавчонка, и этот чердак, где безупречно аристократичный пан Комаровский бережно лелеет свой единственный костюм и стирает носки... Здесь вещи «делают» людей. Способны повергнуть в прах или вознести. Как «вместительные» придуманные Е. Габриловичем и М. Роммом детали, порой укрупняющиеся до символа. Становящиеся не только штрихом к психологии персонажей, но и аккумулятором авторской иронии и сострадания одновременно. Концентратом стиля сценария и фильма.

Вслед за «Мечтой» — «Человек № 217». На нескольких страницах сценария — то, что Роскин именовал в той своей статье «описью». Каталог домашнего быта «среднестатистической» немецкой семьи эпохи гитлеровского рейха. Вот комната. Бесчисленные салфетки, скатерти и дорожки, покрывающие «решительно каждый предмет, который только можно покрыть тканью...». «Всевозможные специальные приспособления: вешалки для галстуков и воротничков, пружинные растяжки для брюк, электрическая грелка, зажим для усов, электропальютки, резиновая шлепалка для поясицы...» Повсюду вышитые нравоучительные надписи. Не забыт даже «семейный ночной горшок». «На нем тоже было написано нравоучение: «Где аккуратность и порядок, там труд приятен, отдых сладок»⁴.

О, какая клокочущая ярость, какая ненависть загнаны в эти лексически и синтаксически нейтральные безоценочные строки (в кадрах фильма все это дано лаконичнее и экспрессивнее, гротескнее). Как омерзителен этот культ пошлости, эта самодовольная забота о своих удобствах!

И, пропустив несколько звеньев, несколько десятилетий, — к «Монологу». Старая про-

³ Роскин А. Статьи о литературе и театре. Антоша Чехонте, стр. 26.

⁴ Габрилович Е., Ромм М. Человек № 217. М., Госкиноиздат, 1943, стр. 33.

«Последняя ночь».
Лена Леонтьева —
Т. Окуневская,
Кузьма Захаркин —
А. Консовский



фессорская квартира в Ленинграде. Странная игра Сретенского в «солдатики» с самим собой. Попробуйте представить Никодима Васильевича вне этих стен, без этих солдатиков, без этих вещей!

Но у быта (а это понятие включает не только «вещные» приметы), будней в фильмах по сценариям Е. Габриловича есть и другая функция. Особая. Не столько характеризующая, создающая атмосферу, сколько действенная, сюжетная. Возьмите те же туфельки в «Машеньке» или двойную жизнь — на людях в костюме и на чердаке без костюма — пана Комаровского.

Житейское — в широком смысле слова — подвергает героев Габриловича подчас беспощадной, жестокой проверке. Оно оказывается тем реактивом, той средой, которая совершенно точно выявляет человечность или бессердечие, душевную тонкость или глухоту, доброту, умение понять, почувствовать чужое горе, чужую любовь или — неспособность понять все это. Такой функцией сценарист со своими соавторами и режиссерами наделяет бытовое и в «Машеньке», и в «Уроке жизни», и в

«Твоем современнике», и даже — в «Ленине в Польше».

В привычном подлинное лицо человека является неукоснительно. Здесь не спасут ни авторитет, ни чины, ни звания. За них не спрячешься.

Старика выбирают в академики, а маленькая внучка заявляет ему:

— И все ты глупости говоришь! И ничегошеньки ты не знаешь!

Габрилович лукаво улыбается: а если так? Не зря же считается, что устами младенца глаголет истина...

Между прочим, в упомянутом очерке о летчике редактор (вспоминает Габрилович) недогнувшей рукой убрал все не относящееся к полету. Читателю, мол, неинтересно. Зачем ему знать, хватает ли герою денег до полочки и как спешит он на трамвай, боясь опоздать на службу?

Но Габрилович думал иначе.

И одна из самых памятных побед пришла к нему именно благодаря смелости, с какой он (воспользуясь выражением Г. М. Козинцева) «понижил голос» в разговоре о герое,

обратившись к окружающей нас со всех сторон обыкновенности.

Кто-то из первых рецензентов «Машеньки» в 1942 году так и написал: Габрилович в фильме «довел до предела обыкновенное в характере своей героини».

В предельности этой содержится, конечно, элемент полемики. Авторы «Машеньки» оспаривали позицию тех, кто считал героическую личность и героическое деяние прерогативой эпического кинематографа. Может быть, поэтому сюжет о жизни юной девушки, скромной провинциалки, ее любви к шоферу Алеше, о горечи первой измены любимого человека вызывающе безыскусен и прост.

Но Габрилович не был бы Габриловичем, если бы заменил схему на антисхему, противопоставив демонстративной значительности демонстративную незначительность, эпопее, героической поэме — камерный рассказ и бытовые интонации...

В цитированном уже отзыве критик без паузы, сразу же вслед за тезисом о «предельной» обыкновенности Машеньки, с явно неакадемической интонацией воскликнул: «Мы во всем, во всем чувствуем в Машеньке глубокую, сильную и подлинно героическую натуру...» Газетный столбец точно зафиксировал эмоциональное впечатление от образа героини, замечательно сыгранной В. Караваевой.

Габрилович и Райзман сумели раскрыть диалектику характера советского человека, объяснив тем самым нечто принципиально важное в судьбе поколения, чья молодость совпала с войной.

Пройдет совсем немного времени, и на экраны выйдут военные фильмы по сценариям Габриловича: «Человек № 217», «Два бойца». И здесь опять-таки будут действовать рядовые, обычные люди. Всеми привычками, всеми повадками, всем существом укорененные в обычной жизни, родившиеся для труда, любви, воспитания детей. Такова Таня в «Человеке № 217». Таковы Костя и Саша с Уралмаша. Они узнаваемы. Они — из самой гущи войны. Не символы подвига, а люди, для которых мужество, верность долгу столь же

естественны, сколь и простота, человечность, потребность в дружбе и любви...

Вечное движение

— Лично я живу правильно!
— Ну, тебе повезло, — проронил Николай Еремеевич. — А я вот старый, седой, а все не знаю, как жить.

«Два ряда фонарей»

По мере приближения к нашим дням Габрилович все более открыто и резко сталкивает стихию бытового и стихию духовного, подчеркивая несоответствия внешнего и внутреннего, бросающейся в глаза внешней заурядности, некрасивости облика, странности поведения — и душевной одаренности, полноты и силы чувств.

Если Машенька была только скромна и непритязательна, то Таня Теткина уже простовата, неловка, нелепа. Если Машеньке дано было верно и преданно любить — и в этом был ее дар, то в Тане Теткиной бушует едва осознаваемый ею и другими огромный талант.

У Паши Строгановой, великолепно и смело сыгранной Инной Чуриковой, истинной, освобожденной от бытового слоя ипостасью становится Жанна д'Арк. Не больше и не меньше...

Излюбленная модель Габриловича решительно меняется: расстояние от обыденного до необыкновенного сокращается, открывает свою образную, метафорическую подоснову.

Ему никогда не нравилось плыть по течению. В пору торжества эпического кинематографа его тянет, как кто-то уже заметил, к «бесхитростной человечности», он пишет «Машеньку».

Зато в 50—60-е годы, когда «бесхитростная человечность» торжествовала победу и по экранам будничной походкой спешили по своим будничным делам толпы симпатичных и простых молодых людей, Алеши и Машеньки новых времен, Габрилович вдруг круто меняет круг своих обычных интересов. С С. Юткевичем работает над фильмами о Ленине.



«Машенька».
Машенька — В. Караваева

С Л. Ариштамом пишет сценарий кинотрагедии «Софья Перовская». Вместе с режиссером Т. Вульфовичем и писателем М. Колосовым экранизирует повесть последнего «Товарищ генерал», прообразом героя которой был крупный военачальник Ф. М. Харитонов, нанесший фашистским завоевателям первое, еще до битвы под Москвой, серьезное поражение. С Ю. Райзманом осуществляет «Коммуниста», а затем — «Твоего современника».

И уж если и берется за материал, настраивающий на волну «Машеньки», то взрывает его изнутри, наделяя Таню Теткину и Пашу Строганову неукротимой одаренностью. Одаренностью, которая буквально бунтует в них, пробивает себе русло, обрушивая берега, ломая плотины...

Тема эта — гражданской, творческой духовной самореализации личности — то подспудно, наряду с другими, то въявь, как главная, центральная, всегда пульсировала в прозе и кинодраматургии Е. Габриловича. В упоминавшейся уже «Мечте», скажем, она, эта тема, исследовалась в своем негативном повороте. Характеры, отношения, обстоятельства, которые рождены трагической невозможностью самораскрытия, самореализации личности. Неполнотой жизни, ее безжалостным и безнадежным усечением. До крохотного пя-

точка сжимается пространство жизненной активности людей. Роза Скороход кричит: «Вот невеста, я знаю, что она невеста. Вот извозчик, я знаю, что он извозчик». И с нею, в общем-то, не поспоришь. Социальные роли в мире «Мечты» резко ограничены и даны персонажам как бы с рождения и навсегда. До смерти. Перемены — невозможны. Лазарь Скороход попытался — и не смог, смирился. По-своему пробовал «выскочить» за отведенные ему границы пан Комаровский (пусть лишь напоказ, для публики, нелепо, уродливо, но все же) и тоже не сумел — разоблачили. В одиночку не вырвешься. Чтобы стать собой, надо изменить мир. В «Мечте» это понимание приходит лишь к Ганке.

В «Коммунисте» взламывает, переустраивает, пересоздает доставшееся от прошлого мироустройство Василий Губанов и в неистовой своей жажде обновления, правды и справедливости реализуется свободно и полно. Без остатка — в борьбе, в любви и даже в смерти.

Фильмы, сделанные Е. Габриловичем в содружестве с Г. Панфиловым, в какой-то мере подвели промежуточный итог развитию этой темы, подняли ее на новую ступень художественного воплощения. Она решительно выдвинулась в центр повествования, воплотившись в характеры героинь Инны Чуриковой.

Здесь, я полагаю, уместно будет подчеркнуть одно принципиальнейшее обстоятельство. Габрилович, равно как и другие крупные кинохудожники, хранит верность лучшим традициям русского искусства. А одна из самых дорогих и великих из этих традиций — жажда обнажить в маленьком, заурядном, «будничном» человеке человека сокровенного. Равного самому себе. Не разделенного, не расщепленного на вынужденные, навязанные ему, ограниченные, обедняющие его душу социальные роли.

Разбирая пушкинского «Медного всадника», А. Платонов пишет о том, что автор поэмы не отдает предпочтения ни основателю Петербурга, ни несчастному Евгению. Пушкину равно близки оба героя, полярно разведен-

ные друг с другом неправильным устройством мира, противостоящие один другому. А на самом деле они — братья. Незнакомые братья, подчеркивает Платонов. Две половинки одного истинного, равного себе человека. По отдельности они неизбежно ущербны. Не погибни во время наводнения Параша, Евгений «пошел бы к ней в «домишко ветхий», и мир ограничился бы этим грустным жилищем, где бездеятельная, бессильная бедность иссушила бы вскоре любящие сердца»⁵.

А Петр, в свой черед, «весь мир превратил бы в чудесную бронзу, около которой дрожали бы разлученные, потерявшие друг друга люди»⁶.

Выход Платонов видит один: объединить «обе ветви, оба главных направления для великой исторической работы, обе нужды человеческой души»⁷.

То переустройство мира, в осуществлении которого принимают участие герои советского искусства, и призвано объединить «обе ветви», обе потребности. «Сокровенный человек» и есть человек неотчужденный, целостный, обычный и необыкновенный, бытовой и исторический. Как сказано классиком, «суть социализма в том, чтобы вдунуть маленькому душу большого».

Открытие «сокровенного человека» — постоянная тема кинематографа Евгения Габриловича. Он всегда дает своих любимых персонажей в изменении, в пути. За полтора или три часа сеанса они преодолевают огромные расстояния — я имею в виду, разумеется, не физическое пространство. С ними происходят подчас поразительные перемены. Назову еще раз ту же Пашу Строганову.

И разве не то же решающее качество — способность брать уроки у жизни — заставило Габриловича сделать главным героем программного для него «Монолог» старого ученого Никодима Васильевича Сретенского? Ведь Сретенский тоже не уставшая задавать себе и миру вопросы душа. Достойна глубочайшего уважения его готовность от-

казаться от как будто бы заслуженной, соблазнительной позиции олимпийского всеведения и всепонимания...

Он догадался, почувствовал: жить так — значит остановиться. Похоронить в себе «сокровенного человека».

«К горизонту всех людей...»

Помните, каков Сретенский в первых кадрах? Тихий, суховато ироничный мудрец. Все вокруг него установилось, улеглось, успокоилось, вошло в накатанную колею. Умиротворенные сентенции: «Прощать — это я могу...» Привычная пикировка с домработницей. Чуть-чуть грустная, но достойная констатация свершившегося факта: «Да, жизнь прошла...»

М. Глузский, собственно, разительно не совпадал со Сретенским из сценария. Е. Габрилович писал Никодима Васильевича очень ленинградским, хочется сказать, даже петербургским интеллигентом. Наделил его философическим мягким юмором. У Глузского же Сретенский весь какой-то угловатый, шероховатый. Ирония его вовсе не интеллигентски мягкая, элегическая, а — жесткая, отстраняющая. Тем не менее выбор И. Авербахом исполнителя был по-своему точен и оправдан. Этот Сретенский мало сказать — одинок. У него остывает душа. Он почти отшельник и доволен этим. То есть тема Габриловича получила еще более резкое, беспокойное освещение...

Итак, одинокий немолодой человек. Жизнь прошла... И это, знаете ли, удобно, спокойно. Все наперед известно... Каждый твой шаг, каждый твой день и вечер спланированы по единому образцу. Отныне и навсегда...

И вдруг — все перевернулось. Почти рухнуло. И раз, и другой, и третий. Где оно, это спокойствие? Сретенский ждет Тасю, дочь, и забывает иронизировать. Выясняется, что у него нет никакого защитного панциря. Он кричит, он не находит себе места...

Плачет Нина — маленькая внучка. И Сретенский в отчаянии:

— Боже мой, она плачет!..

⁵ Платонов А. Мастерская. М., «Советская Россия», 1977, стр. 14—15.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

«Урок жизни».

Наташа — В. Калинина,
Сергей Ромашко —
И. Переверзев



А в другом эпизоде спустя годы — уже не о близких речь, а о дальних. Сретенский беседует с коллегой о своей работе. Тот снисходительно улыбается, дивясь горячности старого ученого:

— Вы жаждете успокоить человечество?

И опять Сретенский беззащитен, не умеет ответить насмешкой на насмешку, иронией на иронию — это он-то, с его ироническим складом ума, с его рассудительной философией!

Вместо иронии — полная серьезность, чуть ли не торжественность: успокоить человечество?

— Представьте себе! И это совсем не смешно.

Ему не смешно. И собеседнику он почти готов запретить смеяться над этим. Потому что дальних почувствовал близкими. В смехе и слезах внучки ему чудятся смех и слезы человечества. По существу, он ведь не ошибается! «Не спрашивай, по ком звонит колокол...» — это сказано давно. И не напрасно...

Нет больше отрешенности, замкнутости. Есть старый человек — и мир других людей, который он хочет понять, в который ему нужно войти по праву любви и тревоги...

А. Зоркий, превосходно прокомментировав «Монолог», счел необходимым предостеречь читателей: не торопитесь проводить параллели, допустим, с «Земляничной поляной». Говорите, похоже? Да, похоже. Но прежде всего это похоже на жизнь...

В принципе, критик прав. Социальная и художническая зоркость Габриловича, смелость и самостоятельность его творчества исключают малейшее подозрение в повторе. Однако большой мастер не может не осознавать себя, свои создания в многослойном, сложном контексте искусства прошлого и настоящего; не может не иметь в виду тех или иных аналогий, которые углубляют перспективу, еще более активизируют читательское или зрительское восприятие, остроту анализа и оценок... «Мечта» естественно вызвала ассоциации с произведениями Бальзака и Мопассана. Рецензенты, писавшие о «Монologe», тоже не преминули потревожить память классиков, отметив фаустианские мотивы, пусть иронично, сниженно, но отчетливо прозвучавшие в фильме.

Что же до сопоставления истории Никодима Сретенского с историей Исаака Борга, то, по-моему, здесь уместнее вести речь скорее о противопоставлении, о полемике. О со-

вершенно явственным споре Е. Габриловича и И. Авербаха со знаменитым фильмом знаменитого шведского режиссера.

Совпадений и вправду много. Можно перечислять по пунктам (забавные ссоры с преданной и ворчливой «домоправительницей», тоска по молодой, полудетской любви, научные успехи и т. д.). Но давайте о самом существенном.

Борг и Сретенский, каждый по-своему, причастны к великому искусству врачевания. Стержень их профессии — поверх знаний, поверх чисто научных интересов — сострадание и потребность облегчать участь, муки, боль ближних и дальних.

То есть основа того, чем занимаются ученые старцы в «Земляничной поляне» и «Монологе», — гуманистическая, определяемая человеческими качествами, а не только и не столько профессиональным долгом.

Но вот Борг, пожалуй, и сам в том не отдавая стчета, словно разделил себя на две почти не сообщающиеся сферы. Одна — его работа. Он, очевидно, был и внимателен, и чуток с пациентами, проявлял живейший, пусть и подогретый научным любопытством интерес к чужой жизни. Другая сфера — частная, личная. Погружаясь в нее, он постепенно научился замыкаться, отдаляться от всего, что грозит его величавому холодному уединению.

В этой раздвоенности, в этой привычке к душевному равновесию, достижимому лишь при условии равнодушия, отстраненности, беглости взгляда на лица других людей, — трагедия Борга. Трагедия, вина и беда.

«Земляничная поляна» — грустный фильм. И хотя на него и падает отсвет, вернее, тень отчаяния и нотки безнадежности и страха прорываются на экран, это все-таки умиротворенное, умиротворяющее произведение.

Тем не менее трагедия Борга, в сущности, неизбывна. Она обречена на вечное повторение, она — звено замкнутого круга, по которому движется жизнь множества людей. Не случайно Борг встречается с самим собой, то совсем юным, то более зрелым, не только в снах наяву, путешествуя с помощью памя-

ти в прошлое, но и в пространстве, в реальности. В машину к нему садятся юная девушка с двумя своими спутниками, супруги, ненавидящие, терзающие друг друга, и старик узнает в них своих двойников, двойников своих близких. Его попутчики, его сын переживают то, что он уже пережил, а мать Борга, утратившая всякую связь с миром, напоминает ему о предстоящем полном одиночестве и медленном умирании...

Вот почему благодатный перелом, происходящий с Боргом в финале, стремление старого врача войти в контакт с сыном, невесткой, найти у них прощение и спастись от обреченности, не универсален и не надежен. Тут порыв, а не система, не кардинальная перестройка. Тут горькое подытоживание внешне блестящей и удачливой, но — по самоощущению Борга — не слишком удачной и цельной жизни. Остается одно: усталость, воспоминания (там, в отрочестве, в молодости все было так солнечно, «сокровенное» казалось таким достижимым), сознание непоправимости ошибок и робкая попытка хоть что-то все же поправить во взаимоотношениях с сыном...

А теперь — Сретенский. И ему не чуждо ощущение горькой трезвой ясности заката. Но ясность эта не побуждает его, подобно Боргу, искать покоя и примирения с жизнью, со всем, что когда-то печалило, гневало, тревожило, радовало. Он продолжает и тревожиться, и радоваться, и печалиться, точно в начале или середине пути. Он хочет соединить те самые две сферы, две ветви — свой интимный мир с миром людей, если хотите, человечества.

Ирония двойственности и ему знакома, но он упорно преодолевает ее. Для него наука не просто род занятий, а способ жить. Он видит в ней для себя лично форму участия в бытии миллионов, способ отозваться на их боль и помочь преодолеть ее.

У Бергмана символ одиночества — часы без стрелок. Одиноким человек остается вне времени, чужой всему и всем.

На часах Сретенского стрелки есть. И они отсчитывают время его эпохи, которая его

«Коммунист».
Губанов — Е. Урбанский



беспокоит, в которой он не все понимает, но за которую готов нести полную, пусть и самую тяжелую, ответственность.

Когда живая жизнь, беспокоящая, требовательная, иной раз и безжалостная, вторгается в его старый дом, сперва — в облике Таси, затем — в облике Нины, Котикова, он не ищет отговорки, не стремится сохранить свой спокойный уклад, а щедро отдает себя любви к дочери и внучке. Он обнаруживает в себе запас молодости, отваги все начать сначала. Жизнь дает толчок, и Сретенский вступает в новый поток. Вдруг догадывается, что далеко не все испытано, испробовано. Выясняет, что и в старости можно жить, не довольствуясь строгими границами «известного предела бытия». Только тогда соединяется твое, личное и всеобщая надежда, всеобщие горести и радости.

Сретенский думает и о благополучии внучки и о благополучии человечества. Здесь, по воле авторов, уже символически сливаются две сферы, единство коих — залог цельности, залог полноты, «сокровенности» существования.

Во имя покоя других старый человек с готовностью отказывается от своего покоя. Он не может «умыть руки», он должен руками этими делать необходимое всем.

К этому рано или поздно приходят любимые герои Габриловича. И Анюта в ночь, когда работала на разгрузке вагонов. И конечно, оба Губанова — старший и младший. И Денис, и Сретенский. И санитарка Таня Теткина и Паша Строганова...

Эта необходимость жить для других вошла в плоть и кровь вождя революции Ленина, к образу которого Е. Габрилович закономерно пришел в пору творческой зрелости.

Счастливый человек

Об этих фильмах — «Рассказы о Ленине» и «Ленин в Польше» — написано много. И о том, как они сделаны. И почему они так сделаны. И можно ли было их так делать, дерзко посягая на воссоздание не только облика Ленина, его психологических, эмоциональных состояний и переживаний, но и — в «польской» картине — на воссоздание самого хода ленинской мысли. Диалектики ее движения, вбиравшего, объединявшего, обтачивающего бездну впечатлений, фактов, большие и малые, мировые и личные, частные, даже мимолетные события, чтобы в конце концов подвести к принципиально новой оценке политической ситуации. К прозрению будущего и

выработке единственно верной стратегии и тактики партии коммунистов.

А главное — писали об образе Ленина. Спорили о формах, о поэтике, но неизменно возвращались к герою. И признавали неодолимую притягательность такого образа Ленина. Человеческую его неотразимость. Обаяние его душевности, отзывчивости на беды и радости всего человечества и отдельных, обычных, «немасштабных» людей, с которыми сводит его «сюжет» жизни.

Эти статьи и рецензии упрощают мою задачу. Не буду писать о фильмах в целом, об образе Ленина в целом, а лишь попробую отметить в «Последней осени» и «Ленине в Польше» качества, связывающие их особенно, на мой взгляд, явственно с предшествующими и последующими произведениями Е. Габриловича.

В дни съемок «Рассказов о Ленине» Максим Штраух, захваченный молодой, неутомимой жаждой творческого поиска, нетерпеливо требил режиссера: «Как показать новые стороны жизни Ленина?»⁸ Нельзя соблазняться легкой доступностью общих мест — нужды нет, что некогда и они были чьими-то — может, и самого Штрауха — счастливыми открытиями. И тут же составлял «реестрик»: от чего необходимо отказаться. «Ленин распоряжается, учит, наставляет... объясняет, разъясняет... звонит по телефону... пишет... говорит речь... Ленин все знает...»

«Но это только одна из его сторон»⁹, — заключает перечень Штраух.

По-моему, не совсем точный вывод.

Обратите внимание: в «реестрик» попали исключительно внешние действия. Так сказать, знаки поведения. словно бы уже и несущественно, что в том или ином случае говорит, по какому поводу звонит по телефону, о чем пишет Ленин. Собственно, для авторов фильмов и спектаклей, которые не приемлет Штраух, так оно и есть. У них подобные эпизоды — всего лишь иллюстрации, примеры. Можно тот пример, можно этот. Под-

чинившись такому нетворческому принципу, не ориентируясь на художественную конкретность раскрытия образа, они негласно резервируют за собой право обходиться без доказательств средствами искусства глубины личности Ленина, интенсивности его духовных исканий, интеллектуальной и практической деятельности. Зритель, мол, и так, вне фильма, до фильма знает и любит Ильича. Стало быть, сам наполнит содержанием и чувством, живыми красками привычно очерченный контур.

Что противопоставлял тот же Штраух «списку штампов»?

Погодинские «Куранты». Там Ленин мечтает.

И еще (это опять строки из «рабочего» письма актера режиссеру): «Мне вчера понравилось твое предложение провести кусочек, где Ленин как бы пригорюнился, опершись на ладони! Хорошо!»¹⁰

Пусть мечтает. Пусть пригорюнился. Хорошо! Хороши и беглая подробность, и великолепный ленинский дар мечтать, проникая сквозь мглу трудных лет в грядущие дни. Хорошо все, что помогает почувствовать напряжение, неоднозначность, богатство внутреннего мира героя, контрапунктический (любимое слово Юткевича) строй его души.

В поиске нехрестоматийных положений, в упрямом стремлении показать «новые стороны жизни» Ильича режиссер и актер обрели вернейшего союзника и единомышленника. Е. Габрилович в своей работе никогда не пользовался таким материалом, как бронза или гранит. Эпичность темы ни в коей мере не исключала для него возможности «камерного» ее преломления. Он умел и умеет увидеть отсветы жарких костров на площадях Истории в снятых крупным, долгим планом глазах одного человека.

В ленинских фильмах драматург не изменил себе. «Последняя осень»: Ленин тяжело, смертельно болен. Первая читательская, зрительская реакция: да стоит ли об этом? Можно ли об этом? Угасание, умирание челове-

⁸ Штраух М. Главная роль. М., Изд-во ВТО, 1977, стр. 159.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же, стр. 159.

«В трудный час».
Кройков — В. Кашпур



га, энергией разума и воли которого питалась эпоха, революция? Тот ли это сюжет, тот ли взят период?

Для Габриловича — тот! Он дважды выбирал для фильмов о Ленине одну и ту же исходную ситуацию. Ядро более позднего по времени сценария «Ленин в Польше» «спрятано» в словах главного героя «Последней осени»: «...Моя болезнь — это та же тюрьма. Четыре стены. Скованы руки. И трудно выкарабкаться...»¹¹

Болезнь — тюрьма. Тюрьма — болезнь.

В «Последней осени» — болезнь. В «польском» фильме — тюрьма.

То есть и в небольшой лирической новелле, и в большом новаторском по форме фильме-монологе центр драматического действия — не столько борьба с внешними обстоятельствами (обстоятельства эти даны по преимуществу отраженно, в размышлениях Ленина, воспоминаниях), сколько внутренний конфликт, сопротивление одиночеству, недугу, изоляции, которые более слабого повергли бы в отчаяние. Как удачно заметил о Штраухе

в роли Ленина Б. Зингерман: «Не другим, но себе отдает он приказы»¹².

Вот эти «приказы себе» остро интересуют Габриловича-драматурга.

Примерно с военных лет мотив, условно скажем, преодоления в творчестве художника нарастает в своем звучании. Кульминацией его на определенном этапе стал образ коммуниста Василия Губанова. Этот герой, сразу же занявший законное место в ряду классических образов советского киноискусства, действовал с титанической самоотверженностью, отдав борьбе всего себя, каждый миг жизни. И смерть его тоже была частью его борьбы. В конечном счете — его победы. А вскоре мотив этот у Габриловича трансформировался. Уже не поединок с открытым врагом, как в «Человеке № 217» или в «Коммунисте», а упорный спор, выражаясь несколько старомодно, с судьбой, отказ подчиниться диктату привычного, инерции, которая определяется некогда сделанным выбором. Накопленным опытом. Достигнутым общественным положением — всем, что в совокупности дает

¹¹ Габрилович Е. Книга сценариев. М., «Искусство», 1959, стр. 320.

¹² Зингерман Б. Время и образ. — «Театр», 1960, № 4, стр. 21.

человеку немалые преимущества, материальный и психологический комфорт и равновесие.

Следовать темпераментному призыву поэта: «В любое мгновение не поздно — начните сначала» — отнюдь не просто. Отсечение удобных, устоявшихся форм жизни связано с внутренним конфликтом, сомнениями, преодолением собственных слабостей и несовершенств. Это знакомо Василию Васильевичу Губанову. Он отстаивает свою позицию относительно строительства химкомбината, трезво отдавая себе отчет, что, одержав победу, он вместе с тем потерпит поражение — лишится руководящего поста, интересной рабо-

«Твой современник».
Губанов — И. Владимиров,
Ниточкин — Н. Плотников



ты, вынужден будет начинать с нуля. Но он приказывает себе и мужественно, по-солдатски выполняет этот приказ.

Другой вариант той же коллизии — история профессора Сретенского. Вновь резкий перелом. Отторжение прошлого, шаг в неудачу, который сведет его с почетного пьедестала, омрачит и без того небезоблачную старость.

Но долг и сострадание к людям призывают его. И он уходит от регламентированных поступков, от общепринятых мнений и привычек...

Я не настаиваю на строгом типологическом сходстве сюжетных структур, я говорю о пафосе «нравственного императива», властно овладевающего героями разных сценариев, разных фильмов, к которым причастен Е. Габрилович. В ленинских лентах пафос этот окрасился в трагические тона.

«Трагедией в обыденных формах» называли вторую новеллу «Рассказов о Ленине». Да, трагедия, хотя нет в ней роковых столкновений антиподов и человек умирает не в прямом бою с мечом в руках...

На подмосковную дачу в Горках привозят тяжело больного Ленина. Позже ему становится лучше. Он гуляет по тихим, прощально щедрым на краски осенним аллеям, ищет грибы, разговаривает с милой, чистой девушкой Сашенькой...

Болезнь предлагает ему пусть горький, но по-своему манящий соблазн: покой, бездействие, тишину угасания.

Поистине: не велик в эти дни выбор у Ленина. Можно смириться. Или — отчаяться. То хвататься за соломинку надежды, то вновь — откровенно мрачно ли, с напускной ли бравадой — осознавать близость конца.

Но Ленин не принимает этих условий. «Тюрьма, тюрьма», — шепчет он в больном бреду и рвется из стен своей на сей раз метафорической и, однако, самой страшной, безнадежной темницы. «На свете счастья нет»? Как бы не так! Счастье — это жить, бороться, быть среди людей, чувствовать пульс истории. И он живет до конца, до последнего мига, живет, а не умирает, противопоставляя тяжелой

материальности трагических обстоятельств волю и жажду борьбы. И те, кто пытался оградить больного Ильича от любых «внешних» раздражителей, волнующих впечатлений, признают:

— Да мы бы давно убили его, если бы отняли у него борьбу и людей!..

А самое главное: у Ленина «отнять борьбу и людей» просто невозможно. Они с ним. Они в нем.

А теперь заглянем еще раз в «памятку» Штрауха. Вот чуть ли не самая излюбленная на экране и театральные подмостках мизансцена: Ленин и «человек из народа». Один — в центре, «объясняет, разъясняет, наставляет», второй — чуть сбоку, восторженно и благоговейно внимает.

Чем эта тиражированная во множестве экземпляров копия отличается от оригинала — знаменитой сцены из погодинского «Человека с ружьем»? А вот как раз тем самым: в копии — символы, бесплотные знаки. У Погодина — люди, общающиеся между собой непосредственно, жадно, беседующие — со-беседующие! — с неподдельной заинтересованностью. Неизвестно, кто кому больше нужен: Ленин Шадрину или Шадрин Ленину. «Поучает, наставляет, открывает глаза?..» Помилуйте, да Ленин засыпает Шадрина вопросами! Тот шел с передовой, из окопов в Питер задать свой мужицкий, солдатский вопрос, а получилось, что сам едва успевает отвечать. И о немцах — пойдут ли на мировую. И возьмет ли он, Шадрин, руку Советской власти. И какая у него, у Шадрина, семья и что за хозяйство. Ленин натолкнулся на случайного, свежего человека с фронта, и, спеша проверить свои мысли, свои предположения, ищет у него подтверждения, согласия, понимания.

А еще есть в этой беседе пауза. Это когда речь зашла о домашних делах Шадрина: женат... трое детей... лошадь есть, а корова вот пала... Потускнел солдат: худо его детишкам приходится. И Ленин тоже молчит, сочувственно взвешивает, измеряет, как непросто его собеседнику отказаться от возвращения к своим, какой тяжкий камень тревоги на душе у него. И все-таки — «вскинув голову» (пого-

динская ремарка): «А винтовку бросать нельзя! Как — нельзя?» Опять — не объясняет, а спрашивает. И Шадрин соглашается: нельзя. Не за Дарданеллы воевать будем, за наших же детишек...

Таков оригинал. А копии — что копии? В них остается одна краска: великий человек и «представитель масс» (пролетариата, крестьянства, солдатской среды или интеллигентской прослойки — нужное подчеркнуть).

Эта «диспозиция» не могла вдохновить Е. Габриловича. Вообще-то он уплатил дань традиции: включил в сценарий «Коммуниста» эпизод встречи Губанова с Лениным. Да и в «Последней осени», во имя переключки двух составивших фильм С. Юткевича «рассказов», появился в Горках златоустовский металлург Мухин, с которым Владимира Ильича свели однажды события предшествующей новеллы. Однако драматурга интересовал не эпизодический контакт вождя с «представителем», а более длительное, более сложное, по-человечески более многогранное и глубокое общение Ленина с рядовыми людьми. Причем общение отнюдь не целиком и полностью обусловленное единством мыслей, единством борьбы, как, скажем, в «Кремлевских курантах» того же Погодина (Ленин и Рыбаков) или у А. Каплера и М. Ромма (Ленин и товарищ Василий).

И вот сценарист приводит в фильм старую свою знакомую — Машеньку. Зовут ее, конечно, по-другому: в «Последней осени» — Саша, Сашенция, в «Ленине в Польше» — Улька, Уршула... Сюжет представляет им немалую свободу, самостоятельность и инициативу. Особенно — Ульке. Пуще всего занята она своим Анджеем, упорно, если надо, то и хитря и лукавя, отстаивает любовь свою, дом свой будущий, семью.

Девушка не умеет еще толком понять, о чем спорят Ленин с Анджеем, почему так жестоко избивает ее жандарм, добиваясь, чтобы она дала показания против «пана Влодзимежа». Неизбалованная, видимо, добротой окружающих, она сердцем прилепляется к Надежде Константиновне и Владимиру Ильичу, становится верным их другом, хотя смысл ленинской борьбы, смысл исторических событий, которые



«В огне брода нет».
Алеша Семенов — М. Кононов,
Таня Теткина — И. Чурикова

заботят ее хозяев, ей пока едва ли доступны...

В том, что рядом с Лениным оказывается именно эта героиня, справедливо усмотреть продолжение раздумий Е. Габриловича о сложных и часто неявных связях между отдельными судьбами и судьбами эпохи.

«Сколь бы ни был величествен, решителен, всеобъемлющ и удивителен самый ближний, рядом лежащий шаг истории,— сказано в «Четырех четвертях» Е. Габриловича,— жизнь, надежды и помыслы большинства людей в их привычном, дробном и мелком течении продолжают идти своим ходом, смешным и печальным, сердитым и трогательным, полным спешки, неровностей, бранных страстей и тленной суеты»¹³.

¹³ Габрилович Е. Четыре четверти. М., «Искусство», 1975, стр. 22.

Тем не менее «бранные страсти и тленная суета», пусть не всегда наглядно и прямо, но связаны, если не слиты, с «величественным» и «всеобъемлющим шагом истории». «Свой ход» частной, подчиненной бытовым мимолетностям жизни — до поры до времени формы стихийного участия «рядовых», «маленьких», «простых» в общем «ходе» времени. Эта стихийность, неосознанность сильна и укоренена в «года глухие», когда люди действительно «пути не помнят своего». Но вот наступает решительный поворот, «испепеляющие годы» с их «надеждой» и «безумием», и расстояние между бытом и бытием резко сокращается. Занимаясь привычными делами, вдруг ощущаешь со сжавшимся сердцем, как стремительно движется Земля в бездне Вселенной.

Так было в революцию, гражданскую и Отечественную войны. Сам же Габрилович свидетельствует о том, что на войне простые солдаты по-особому остро воспринимали смысл, чувствовали плоть великих слов и понятий — Родина, Человек, Мир, Война, Любовь, Народ...

И вот Улька, Анджей... Внимательно выслушивает пастух ленинские уроки политграмоты. Спорит, думает. Это уже и его сфера. Он уже вовлечен в нее и, с помощью Ленина, стремится осознать, как движутся механизмы истории и какую роль он, Анджей, и ему подобные играют, призваны сыграть в этих процессах. И даже Улька, которая молчит на допросе, спасая Ленина от жандармской расправы,— молчит во имя дружбы, во имя дочерней привязанности к семейству Ульяновых, в сущности, сама о том не подозревая, уже вошла в круг истории, уже вышагнула из границ бесхитростно-бытового...

Нет глухих стен между бытом и бытием. Время историческое и время бытовое отмеряется стрелками одних часов.

Повторюсь, в «Твоем современнике» Губанов занят не только «государственными делами»: он сталкивается и с непростыми семейными, личными проблемами. И выясняется, что эти конфликты не меньше, а в чем-то даже больше «проявляют» человека, испытывают его главные качества, чем конфликты масштабные,

«государственные». Путь Сретенского к «горизонту всех людей» обусловлен его беспредельной, робкой и самоотверженной нежностью к внучке, потребностью понять ее душу, поддержать ее, помочь ей. В «Странной женщине» разговор мужчины и женщины, как будто бы выясняющих опять же личные отношения, незаметно, но явственно оборачивается выяснением ценностной ориентации каждой из сторон. Спором о времени и человеке, который, меняясь, не должен — по убеждению Жени Шевелевой — изменить человеческому в себе. «Ленин в Польше» — звено той же концепции, отстаиваемой драматургом с редким постоянством.

«Жанровые сцены», «домашний» Ленин — это было уже в «Последней осени». И весьма смущало осторожных людей. Они чувствовали: тут явно нетрадиционное «утепление» образа по принципу: немножко юмора, немножко эксцентричности, немножко житейской непрактичности, как, например, в классическом эпизоде с «убежавшим» молоком в фильме М. Ромма. Теперь «домашние» сцены оказываются не дополнительным штрихом, не паузой для разрядки, для улыбки, а приобретают отнюдь не «бытовой» смысл и особый вес. Ленин с Сашенькой-Сашенцией гуляет по усыпанным сухими листьями аллеям Горок. Ленин с улыбкой вспоминает, как на конспиративном собрании «с блинами» влюбился в Надежду Константиновну. Это — «Последняя осень». А возьмите «польский» сценарий. Там есть совсем уже странные вещи, вроде посещения Лениным костела или свадьбы Ульки и Анджея, с которых главный герой не сводит глаз, восхищаясь их молодостью и любовью...

Да, Е. Габрилович и С. Юткевич вновь заговорили о гармонии «человека бытового» и «человека исторического». И гармония ленинской личности стала для них главным аргументом в дискуссии с оппонентами. Вспомним: уже «внутри» сценария фильма с помощью самого героя ведется полемика с теми, кто «дескать, настолько возвысился умственно, что не хочет думать о таких пустяках, как вздохи, признания, природа, семья, человек...» И дальше: «Так разве все это пустяки — дождь, ве-

тер, деревья, очаг? И любовь, черт побери!»¹⁴

Не пустяки. И уж, разумеется, не повод нравоучительно напомнить читателю и зрителю: мол, и Ленину «ничто человеческое...». Е. Габрилович и С. Юткевич говорят нечто иное: как раз в этом человеческом и человеческом, в этой отцовской привязанности к Сашенции, Улке, Анджею, в этой способности всем существом пережить летнюю красоту горных лугов или прощальную, пронзительную прелесть подмосковной осени, в этом живом, сокровенном отзыве сердца на чужую радость и беду — исток Ленина-революционера. Исток его силы. Его подвига.

Выпустив в свет литературный сценарий «Ленин в Польше» вкупе с несколькими статьями о картине, Габрилович и Юткевич назвали книгу так: «Фильм о счастливом человеке». Правильно назвали. Ленин был счастливым человеком. Знал цену человеческой радости, обладая особым чутьем на счастье или беду тех, кто рядом, сочувствовал им в том и другом всем сердцем, активно, стараясь сохранить улыбку на лице Ульки, помочь ей и Анджею в тяжелую минуту. Глядя на их танец, он размышляет «о той радости жизни, которая так нужна человеку, и о том, что это, наверное, и есть то главное, из-за чего идет вся наша баталія»¹⁵.

Потому-то ленинская борьба, ленинский идеал — не плод отвлеченного умозрения, кабинетных выкладок. Он переносится мысленно на поле боя, он видит убитых солдат разных национальностей, и каждая смерть, каждая потеря отзывается в нем болью и гневом.

В числе зарубежных отзывов на фильм меня задело замечание американца Стефана Гровера. Он одобрил картину, в частности, за то, что в ней «пропаганда сведена к минимуму», хотя — «Ленин показан более сердечным человеком, чем он был в жизни»¹⁶. Последнее заключение вряд ли основано на сколько-нибудь серьезном изучении личности Ленина.

¹⁴ «Фильм о счастливом человеке». (Сб.). М., «Искусство», 1968. Здесь и далее автор приводит отрывки из монолога В. И. Ленина из сценария «Ленин в Польше».

¹⁵ Там же, стр. 66.

¹⁶ Там же, стр. 172.

Скорее всего рецензент руководствовался стандартным представлением о политиках вообще, о неизбежном преобладании прагматического начала в характере «среднеарифметического» политического деятеля.

Но то — «политики вообще». А речь идет о Ленине! «...Если вы спросите кого-либо из нейтральных людей, — говорил на вечере в честь 50-летия со дня рождения В. И. Ленина А. В. Луначарский, — как он представляет себе Ленина, он скажет: Ленин — материалист, человек-практик, человек без иллюзий, человек в практической борьбе жестокий, не останавливающийся ни перед чем, человек хитрый, великолепно понимающий всякие выпады и шахматные ходы, которые против него может сделать противник, и понимающий и хорошо отвечающий со своей стороны...»

Но тут же, опровергая мнение гроверов всех времен, оставляющих в тени самое главное в Ленине, Луначарский сказал: «...редко, когда земля носила на себе такого идеалиста.

О своем идеале, о своей слепой вере в человека, о своей бесконечной любви к человеку Владимир Ильич не говорит и не любит, когда говорят другие. Он считает, что это вещь, которая сама собой понимается...»¹⁷

Пафосом этой любви и веры и проникнут фильм Е. Габриловича и С. Юткевича. Как-то я не без удивления прочитал слова В. Шкловского о фильме «Путевка в жизнь»: «Это была лента героическая — о добре, о доверии к человеку». Добро, доверие — понятно. Но почему — «героическая»?

А объяснение, наверное, самое простое. Верить человеку, верить в человека, в доброту его и силу души — да, тут требуется мужество. Ибо он действительно «бывает гнусен». И гнусность эту охотно и на разные лады объясняют его сутью. Внизу, у стола, уставленного в нелегкий, насытый год обильной снедью, пьяно и злобно кричит об этом парень из новеллы Е. Габриловича «Весна». Вверху, так сказать, в поднебесье духа, его почти звериные выкрики поддерживают утонченные, изощренные мыслители, те, кто, по выражению совре-

менных комментаторов философии неверия и отчаяния, «считает сущностью человека именно то, что в нем нечеловечно»...

А Ленин — верил. По Луначарскому — даже «слепо» верил.

Это «слепо», вероятно, все же не совсем точно. Гуманизм Ленина — гуманизм героический, ибо не закрывает глаза ни на грязь, ни на кровь, ни на подлость человеческую. В тюремной камере Ленин мучительно думает, что «война обучит не только жечь, убивать и грабить, но и лгать, лицемерить, юлить, продавать убеждения, торговать словами.. Она обрубит человеческую дружбу, влезет в самое дорогое, что связывает близких сердцу людей»¹⁸. Так что же, торжество мрачных пророков? О нет! Ленин не уступит им своей веры. Человечность, благородство, доброта, любовь выживут и посреди мерзости и жестокостей бойни, посреди всех лишений, унижений, потерь. Сохранятся, закалятся и победят.

Вера эта — двигатель его. Она почерпнута в живой жизни, опирается на понимание ее законов и надежность, чистоту людей, которым Ленин стремится помочь... Это делает фильм остросовременным, героическим, включает его в актуальный спор о будущем человека и человечества.

О близости разных героев Габриловича, которым он все смелее доверяет свои мысли, свидетельствуют даже детали. О появлении в доме Ленина и Крупской «странной дочки» Ульяны-Уршулы он с Юткевичем рассказывает почти теми же словами, какими в новелле «Отец и дед», впоследствии выросшей в «Монолог», обрисована атмосфера в квартире старого профессора, встретившего дочь Катю (в фильме Тося): «Что-то румяное, легкое, с лентами, гребешками, девчачьим бельем, леденцами вошло в этот старый дом...»¹⁹ «С ней пришли в наш дом ленты, гребенки, суэта, беготня, разбитые чашки, опрокинутые кастрюли, веник на конспиративной корреспонденции...»²⁰. Это — Ленин об Ульяне.

Совпадение, но показательное. У Габрило-

¹⁷ Цитируется по кн.: Яковлев Е. Портрет и время. М., Изд-во полит. лит-ры, 1979, стр. 288.

¹⁸ «Фильм о счастливом человеке», стр. 79.

¹⁹ Габрилович Е. Четыре четверти, стр. 142.

²⁰ «Фильм о счастливом человеке», стр. 31.

«Начало».
 Аркадий — Л. Куравлев,
 Паша Строганова —
 И. Чурикова



вича мы часто — в последние два десятилетия, мне кажется, особенно часто — обнаруживаем такую перекличку мотивов. Вспоминая о своих неудачах, Габрилович признается, что боялся отдать своим героям «все то, что мне дорого и составляет мое. Боялся коснуться м о н я»²¹.

Очевидно, только избавившись от этой робости, можно было написать такого Ленина. Столь раскованно и убедительно реконструировать драматургическими и прозаическими средствами мир ленинской мысли. Масштабы его души.

...Он «человек был в полном смысле слова». Это относится и к Ленину, и к тем коммунистам, о которых Габрилович писал в своих рассказах и очерках, в книгах «О том, что прошло» и «Четыре четверти». Именно их образы «гвоздят художника, заставляя вновь и вновь возвращаться к размышлению о невозможности полноценного раскрытия человеческой личности вне истории, вне активного участия в улучшении, переделке мира.

Первыми среди «рядовых коммунистов» Га-

бриловича справедливо будет назвать Губанова-старшего и Кройкова. В них спрессовались, синтезировались многолетние впечатления писателя, десятки встреч его в дальних селах, на заводах и стройках, на дорогах войны.

В кино Кройкову не слишком везло. Экранная судьба этого особенно дорогого Габриловичу человека не сложилась, фильм о нем — «В трудный час» — не получился. Однако Кройков в исполнении В. Кашпура запомнился.

Он опять же очень обыкновенный, земной — габриловичевский Кройков. Нет в нем ничего напоказ, нет и ничего такого, что с первого взгляда выделяет человека из толпы.

— Уж не ты ли партийный? — спрашивают у него с насмешкой.

— Партийный, — отвечает он.

А ему не верят:

— Ты? Не похоже что-то...²²

Сценка, кстати, почти такая же, как в «Коммунисте». Федор и его постояльцы с удивлением разглядывают Губанова, когда тот вдруг уходит на партсобрание.

Принадлежность к партии, переделывающей

²¹ Габрилович Е. Четыре четверти, стр. 235.

4 Искусство кино № 11

²² Габрилович Е. Все, что я знаю о Кройкове. М., «Искусство», 1961, стр. 20.

мир, принадлежность сердцем, всей жизнью для героев Габриловича — самый краткий и верный путь к реальности, к сплетению в тугой неразрывный узел своей судьбы с судьбами миллионов.

Да, Губанов и Кройков — рядовые партийцы. И оба подняли на плечи свои невиданную тяжесть ответственности за всю Россию. Один — в гражданскую, посреди разрухи, холода, голода, вражды, другой — в Великую Отечественную...

И для Габриловича эти скромные, обычные, «рядовые» становятся образами огромного масштаба, высокого, торжественного звучания. Фильм о кладовщике Губанове он назвал — «Коммунист». А в разговоре с Кройковым ав-

*«Странная женщина».
Евгения Шевелева — И. Купченко*



тор «Четырех четвертей» или лирический герой книги (тут дистанцию не определишь, ее скорее всего и нет), не расположенный к высокопарности, как бы помимо воли восклицает: «Да ведь ты-то же и есть Россия!»

«Сюжеты чувств»

Сюжеты чувств не ветшают.

Евг. Габрилович

Когда-нибудь, возможно, напишут историю экранных персонажей, рассмотрев ее сквозь призму социального сознания, его изменений и скачков. Историю их эволюции от времен героя-массы до Чапаева, Максима и других незабываемых «великих граждан» тридцатых. От симпатичных персонажей эпохи «бесхитростной человечности» — помните, рубеж пятидесятых, всенародную популярность Леонида Харитонов, Николая Рыбникова, Надежды Румянцевой, их улыбки, открытые лица, душевные песенки под аккомпанемент демократичной гармонии или гитары — до физиков Михаила Ромма и далее, к нашим дням, к «деловым людям», лидерам НТР... И будут, конечно, в этой истории и глава о неожиданном, но на поверку вполне закономерном, связанном с принципиальными социально-правственными процессами «буме» «школьного кино»; и о несколько ранее выкристаллизовавшемся на экране типе сдержанно-ироничного, сугубо современного во всех своих повадках и привычках человека, не склонного и в самый отчаянный или счастливый миг жизни подчиниться первому порыву, крикнуть, заплакать, захохотать. Он тушил вежливым остролосием и собственные вспышки, и излишне эмоциональные реакции других. Страсти его подчас настолько уходили в подтекст, в намек, в «хорошие манеры», что, чудилось, у него и вообще отсутствуют сильные движения души. Сперва такие персонажи котировались. Потом — вызвали подозрение: а вдруг за этим современно-ироническим комплексом поведения — обыкновенная пустота и равнодушие? (Самый памятный вариант такой ситуации — памятный фильме М. Хуциева «Июльский дождь».)

Причем, я полагаю, историки эволюции киногероя установят преемственность между вышеназванными фигурами и теми же «деловыми людьми». Последние явно все-таки демонстрировали (не все, конечно, но многие) предельную простоту, прагматизм не только в том, что касалось производства (здесь деловитый, рационалистичный, если угодно, утилитарный подход в большинстве случаев уместен и плодотворен), но и в проявлении чувств.

Я не случайно позволил себе бросить беглый ретроспективный взгляд на киногероев последних двух-трех десятилетий. Стоит поразмыслить: какое место занимают в этой веренице герои Е. Габриловича? Частично на этот вопрос я уже пытался ответить. Получается так, что чуть ли не каждый персонаж драматурга находился в оппозиции к тому типу, который входил в моду, количественно преобладал на экране.

Последние годы — не исключение. Пожалуй, даже спор сценариста с иными из его коллег — спор не словесный, спор творческий, через воплощенные художественные образы — становится все более явным.

Впрочем, это не совсем точно.

Эмоции, открытые чувства, сильные переживания не в чести не только у авторов и героев некоторых кинокартин. Многим из наших современников они, по словам публициста Евгения Богата, представляются непрестижными. То есть вопрос идет не о каком-то «внутри-экранном» перекосе, не о произвольном смещении интереса кое-кого из драматургов и режиссеров, а об отчетливой и невторостепенной тенденции в жизни общества. А это обстоятельство, на мой взгляд, для Е. Габриловича — неизменно основное. Он всматривается в жизнь. Экран для него не ориентир.

Поэтому, почувствовав угрозу «вечным сюжетам», драматург пошел путем вначале косвенного, а затем — и прямого противопоставления «рационалистам» в жизни и в искусстве героя эмоционально яркого, открытого. Я опять о Тане Теткиной и Паше Строгановой, которые появились на экране благодаря содружеству Е. Габриловича, Г. Панфилова и И. Чуриковой. Они сильно и вдохновенно утверждали, что

полнота жизни, душевная раскованность, готовность удивленно и радостно шагнуть навстречу жизни и любви, приняв на свои плечи и трагедии ее, и крушения, и отчаяние потери, — сердцевина одаренности. Условие талантливости. Залог максимального самораскрытия, которое оправдает твое существование, придаст ему цель и смысл...

А вслед за тем — «Монолог».

И — «Странная женщина».

Уже одно то, что следующей совместной работой Юлия Райзмана и Евгения Габриловича после масштабного, творчески и граждански смелого, принципиального «Твоего современника» стал именно этот фильм, который в темплане вполне мог фигурировать под вышедшей из моды «семейно-бытовой» рубрикой, говорило о многом. Об особом значении, о новых параметрах «узкой», слишком личной, по недавним меркам, проблематике.

Раньше у Габриловича и Райзмана эта «узкая проблематика» оказывалась поразительно «вместительной». Они рассказывали о Машеньке — а в фильм полновластно входило Время, История. Они снимали фильм, первоначально скромно названный «Жена», а вокруг него закипали споры, по тем годам не менее громкие, чем вызванные позднее «Твоим современником».

«Жена» — окончательное название ленты «Урок жизни» — преемственно связана со «Странной женщиной». История Наташи Ромашко и история Жени Шевелевой, в сущности, вариации одного сюжета. Для Е. Габриловича это не случайность.

Неисчерпаемость человека, обстоятельств, в которых он живет, любит, творит, борется, — исходный пункт в работе Габриловича. Потому он и обращается — и раз, и другой, особенно по прошествии долгого времени — к вроде бы знакомому материалу, к уже исследованному, объясненному с достаточной художественной и психологической полнотой характерам, конфликтам. Ибо «существуют тысячи разновидностей любого события», как писал он в «Правде», «множество сложных внутренних ходов, причудливых обстоятельств, неожиданных положений в, казалось бы, са-

мой стандартной жизненной ситуации». И вот наступает время, когда у художника возникает новый интерес к тому, что на определенном этапе представлялось исчерпанным; ему хочется выявить, какой отпечаток наложили годы на известное ему явление, какие изменения привнесли они в знакомую тему. Но прежде всего он почувствовал дополнительные возможности своего искусства, своего мастерства, повысившуюся остроту зрения, позволяющую увидеть иначе, глубже, резче характеры, взаимоотношения, проблемы...

Е. Габрилович по крайней мере дважды рассказал нам о большинстве своих героев. Его сравнительно ранние и сравнительно поздние вещи объединяются без всяких натяжек парами. «Машенька» и «Начало», «Два бойца» и «Все, что я знаю о Кройкове», полузабытый, хотя для своего времени неплохой фильм об ученых «Во имя жизни» и «Монолог». Наконец, «Урок жизни» и «Странная женщина».

«Урок жизни» — в первую очередь, рассказ о любви Наташи Ромашко. Любви верной, беззаветной, но требовательной, не прощающей, когда поступки любимого человека все чаще расходятся с идеальным представлением о нем.

Это сейчас назидательность «Урока жизни», декларативная «правильность» героини бросаются в глаза — когда фильм вышел на экраны, в глаза бросалось другое: новая интонация в разговоре о личной жизни. Но вполне вероятно, что, кроме многих иных побудительных причин, неудовлетворенность старой работой и подтолкнула Габриловича и Райзмана заново обдумать ту же проблему, близкий к Наташиному характер Жени Шевелевой.

Прежде всего изменился авторский взгляд на героиню. Теперь ею не столько любят, каждым кадром утверждая ее правоту, ее превосходство над окружающими, сколько стараются разгадать, понять, почему она «странная». Что заставляет Женю так решительно и мужественно разрывать связи, не отвечающие ее идеалу, ее представлению об истинно человеческом и прекрасном проявлении чувств.

Конструкция фильма жестковата, почти геометрична. Она вся откровенно подчинена исследовательской, аналитической задаче.

И это — знак перемен, показатель того, что кинематограф открывает новую страницу в исследовании жизни и человека. Сегодня вряд ли можно говорить о появлении принципиально нового «положительного героя». Правильнее вести речь об изменении авторского взгляда на него, о смене ракурса его рассмотрения. Апологетичность сменилась, условно скажем, аналитичностью.

Конечно, любое обобщение страдает односторонностью. Искусство взламывает концепции, как весенняя река лед. Тотальность перемен всегда относительна.

И все-таки наиболее заметно и ново сейчас как раз это: нарастание аналитизма, стремление изучить, объяснить человека нашего времени. Именно — изучить, то есть помочь ему разобраться в себе.

И вот Габрилович и Райзман выносят на суд зрителей фильм-диспут, фильм-спор, когда авторская позиция, авторские притяжения и отталкивания выражены, почти продекларированы, отчего это произведение в чем-то лишилось присущих работам Е. Габриловича и Ю. Райзмана многозначности, психологической глубины. На сей раз получилось даже не столько сосредоточенное размышление, сколько горячая речь на диспуте. Ораторы уверены в своей правоте и не боятся с самого начала четко обозначить конечный вывод, цель, ради которой взяли слово.

А сказаны Габриловичем и Райзманом серьезные и важные вещи, те, что все больше беспокоят и настораживают. Причем, не их одних, хотя именно они дали наиболее резкий, острый, определенный, «пиковый» поворот проблеме, благодаря чему «Странная женщина» расположилась в самом центре серии «женских лент» последнего времени. К ней стянулись все линии и чуть раньше, и чуть позже увиденных нами фильмов. Каждая из этих картин по-своему, одни — лирически, другие — в социологическом, публицистическом ключе, рассказывает о судьбах как будто бы очень непохожих героинь, городских, деревенских, современно занятых и несовременно домашних, у которых есть, тем не менее, нечто общее: им немножко одиноко, холодно, неуютно в этом

«Ленин в Польше».
В роли В. И. Ленина —
М. Штраух



мобильном, озабоченном важнейшими делами, не склонном к чувствительным излияниям мире.

Когда-то Юлий Райзман снял фильм «А если это любовь?». А сегодня режиссер П. Любимов по сценарию А. Родионовой поставил «Школьный вальс». Я сейчас не сравниваю художественное значение этих лент, я говорю о социальной и нравственной их связи. «Школьный вальс», очевидно, можно бы назвать и как-нибудь так — «А если они не способны на любовь?».

Звучит, согласитесь, не менее тревожно, чем давний райзмановский вопрос. Юные люди из «Школьного вальса», в общем-то, не положительные и не отрицательные. Они никакие. Безликие. И любовь их анемичная, инфантильная, мелкая.

Они попросту не умеют глубоко чувствовать, не способны на сильные душевные движения.

Было время — Райзман защищал право ровесников персонажей «Школьного вальса» на любовь, такт, чуткость. Сегодня он и Габрилович с помощью Жени Шевелевой считают насущным делом, долгом своим отстоять саму любовь. Вполне вроде бы уважаемые люди, во всех отношениях благовоспитанные и умные, готовы объявить ее несуществующей,

несовременной, вычитанной из допотопных книг. Иногда эти рассуждения эффектные, скажем, в устах ученого Андрианова, «научно» обоснованные. И вправду, не бросить ли все эти красивые и эфемерные абстракции? Есть более важное: работа, общественные нагрузки, наконец, семья, вовсе не требующая каких-то особых чувств, для нее вполне достаточно самодисциплины, привычки и чувства долга.

А что в итоге?

А в итоге персонажи, «приятные во всех отношениях», становятся на позицию персонажа, во всех отношениях неприятного. Помните Министра-администратора из шварцевского «Обыкновенного чуда»? «То, что вы называете любовью, — это немного неприлично, довольно смешно и очень приятно». Вот и вся «великая истина», если ощипать «ученые» слова, отбросить слишком деликатную оболочку, в которую упаковал ее хорошо воспитанный интеллектualan Андрианов.

В «Странной женщине» с Министром-администратором спорят. Ведет сюжет «странная женщина». А рядом со «странной женщиной» Женей Шевелевой — «странный» Юра.

Современный рыцарь, тонкий, нежный, готовый бороться за свою любовь, за счастье любимой...

Здесь авторы фильма прошли по самому

краю, по самой границе, отделяющей живой образ от схемы. Юра «сочинен» в противовес мужу Жени и Андрианову. Кажется, еще чуть-чуть, и этот молодой человек превратился бы в знак, в конструкцию, призванную проиллюстрировать позитивные рекомендации фильма.

Но «заданность» Юры не исключила непосредственности, привлекательности образа, созданного молодым актером О. Вавиловым. И это мне представляется принципиальным. Дело не только в защите любви как таковой. Дело в реабилитации полноты человеческой природы. Юра — привлекательный характер в сюжете неветшающих чувств, герой, не стыдящийся прослыть старомодным, обнаружить истинное, сокровенное... Он, в отличие от Андрианова или от Юхана (из «Сцен из супружеской жизни» Ингмара Бергмана), не может да и вряд ли хочет «овладеть своего рода техникой жизни, умением жить и быть довольным своей жизнью»²³.

Замечу: Юра столь же настойчив, упорен, сколь настойчивы и упорны, скажем, Петров из «Собственного мнения» или Бобров из «Человека на своем месте». Он не робкий книжный рыцарь, он не из породы нежизнестойких, неуверенных в себе чудаков (еще одна глава в ненаписанной истории киногероя). Юра ищет Женю, почти преследует ее, но — сколько в этой мнимой назойливости нежности, надежды, жажды помочь любимой, оберечь от беды и печали. Решительность, твердость, по Е. Габриловичу, вовсе не детерминируются рационализмом, экономией чувств, «упрощением души».

Юра — человек без маски. Он не боится открыть лицо, а значит, и душу. Собственно, маска здесь примерно то же, что бергмановская «техника жизни». Одни предпочитают все и вся упорядочивающую, все нивелирующую, удобную «технику жизни», другие — «фантастические маски» или «феерические одежды» прикладных жизненных философий. И — теряют при этом лицо. Отгораживаются заемными приспособлениями от самих себя. Оказываются не равными себе. Неподлинными.

²³ Бергман И. Сцены из супружеской жизни. М., «Прогресс», 1979, стр. 31.

В «Четырех четвертях» Е. Габрилович рассказал о первой своей повести о любви, герои которой оказались вне времени, а если время как-то и отразилось на замысле юного автора, то он этого совсем не осознавал. Шли годы. Персонажи Габриловича все крепче и глубже врастали в почву истории. Они теперь жили, по выражению М. Блеймана, «в точное время». И время это отразилось и в их трудах, и в их чувствах, в «вечных сюжетах» жизни. Е. Габрилович в последних своих произведениях вновь и вновь рассказывает о любви. Иногда — вроде бы только о любви... Но эти рассказы неизменно оказываются не этюдами, не набросками, а достаточно выразительными и достоверными портретами Времени. Всматриваясь в них, мы вместе с их автором размышляем о себе. О социальной и нравственной доминанте эпохи. О том, что уходит, потому что не может не уйти. И о том, что уходит по нашей вине, из-за нашей неосмотрительности, непонимания. И о том, что непросто, но необходимо сохранить, если мы хотим сохранить самих себя.

Липецк



От своего лица

Зрительское мнение. Письма читателей. Они, может быть, особенно важны для нашего журнала, который постоянно стремится к сочетанию на своих страницах вопросов теории с широким диалогом со зрителем.

Письма бывают разные. И мы с удовлетворением отмечаем, что среди них все меньше наивных, обезоруживающе неприхотливых и все больше тех, которые исполнены здравого смысла, глубины размышлений, индивидуальности позиции. Наш журнал не раз уделял внимание читательским письмам. Можно сослаться, к примеру, на дискуссию о фильме «Странная женщина» («ИК», 1979, № 12). В этом номере мы печатаем три читательских письма, обративших на себя внимание редакции зрелостью и своеобразием оценки кинопроцесса, его проблем и поисков, что еще раз подтверждает важность и обязательность «обратной связи».

*Вячеслав Кравченко,
руководитель группы
Института кибернетики Академии наук
УССР*

Полтора часа моего личного времени

Хочется поговорить о кино. Наверное, многим из нас, кинозрителей, кажется, что мы готовы к этому разговору: ведь привычка общения с экраном едва ли не с младенчества входит в нашу жизнь. И все-таки это непросто — поговорить о кино. И не потому только непросто, что я — вольно или невольно — представляю определенный круг зрителей, — нет, не степень личной ответственности за сказанное больше всего сковывает меня сейчас, но та самая пресловутая «обратная связь», на сей раз между кинозрителем и кинематографистом. И вот почему.

Мы уже давно привыкли к заверениям, скажем, режиссеров в том, что зритель — самый главный судья их творческих трудов, более того, мы по своей самонадеянности охотно верим, мечтаем верить в справедливость этих слов, как верят в них, вероятно, и сами кинематографисты, во всяком случае, в тот момент, когда произносят. Но есть и другие распространенные среди работников искусства охранительные слова: «это мое видение», и, уважая право художника на его «видение», я не могу не думать о том, действительно ли нужны ему мои зрительские, профессионально не безупречные суждения; действительно ли хочет он вообразить в свой жизненный опыт крупицу моего, а в свой духовный мир — частицу моих мыслей; действительно ли может он всерьез считать меня одним из «судей» в своем непростом деле, а я вправе хоть на мгновение ощутить себя таковым? Ведь не берется же он, художник, судить, к примеру, о результатах научных трудов в области автоматизированных систем управления производством, которыми занимаюсь я... Так разве нам действительно не обойтись друг без друга?

Наверное, все-таки не обойтись: ведь, занимаясь каждый своим делом, мы встречаемся на те полтора часа, в которые он, художник, спрессовывал определенный отрезок своей творческой, своей человеческой жизни, то есть на те самые полтора часа, которые я, как и миллионы других людей, выкраиваю от разу до разу из очень плотно сбитого времени собственной жизни для нашего взаимного общения в кинозале, — и, право, мне очень небезразлично, какими будут эти полтора часа. Вот это-то небезразличие к отданным киноэкрану минутам человеческой жизни и позволяет мне все-таки поговорить о кино, в частности, о кинематографической молодежи, коль скоро в ее руках наше кинозрительское будущее.

В декабре 1979 года, нам, киевлянам, в этом смысле особенно повезло, поскольку последние работы молодых режиссеров были представлены на проходившей в нашем городе Всесоюзной неделе просмотра работ молодых кинематографистов. Детально анализировать результаты просмотра — дело специалистов; я же позволю себе поделиться лишь некоторыми впечатлениями на основании нечастой для зрителей возможности единовременного просмотра значительного числа специально отобранных кинолент начинающего поколения кинематографистов.

Не могу не отметить, что молодые кинематографисты не остаются в стороне от серьезных проблем времени, пытаются, правда, с разноточным успехом, исследовать человеческие характеры и в будничных проявлениях, и в минуты испытаний, направляя наше внимание к ситуациям драматическим, порой даже трагическим. Так, для меня лично откровением прозвучала эстонская кинолента «Гнездо на ветру» — вполне зрелая, во многом мастерская работа, абсолютно не нуждающаяся в покровительственных скидках на молодость ее авторов.

Отрадно, что среди наиболее заметных явлений просмотра оказался и наш украинский фильм «Вавилон-XX». Не стану сравнивать картину наших земляков с картиной их прибалтийских коллег, хотя, наверное, можно было бы не без интереса проследить, как на самом разном материале исследуют молодые

кинематографисты социальные и нравственные истоки формирования характеров, психологию поведения человека, в частности крестьянина. Хочу лишь отдать должное разнообразию изобразительной стилистики, вероятно, отразившей художественную индивидуальность молодых авторов: суровое, аскетичное, заземленное звучание «Гнезда на ветру» и щедрое, чувственное, феерическое — в «Вавилоне-XX». В обоих случаях перед нами обнажаются ситуации истинно драматические, крушатся и рушатся судьбы и жизни людские: будь то мечущийся под перекрестными ветрами эпохи одинокий хутор в послевоенной Эстонии или пестро живущее голосистое село на послереволюционной Украине. В обоих случаях молодые кинематографисты сумели взглянуть на исторические события и сквозь дистанцию времени, и сквозь человеческие характеры.

К сожалению, таких глубоких психологических пластов не «подняли» молодые кинематографисты, взявшиеся поведать с экрана о нашей современности и о нашем современнике. Мне вспоминается в этой связи армянский фильм «Добрая половина жизни», оставляющий, на мой взгляд, «половинчатое» впечатление. Нельзя не отметить остроту поднятой молодыми кинематографистами проблемы, ибо ни для кого не секрет, какие неоправданные экономические и нравственные потери несет наше общество от разного рода рвачей, злоупотребителей, дельцов, достаточная часть которых процветает причем не столько благодаря «круговой поруке», бездействию законных властей или ангельскому неведению окружающих, сколько благодаря нашему общему «прекраснодушию» и нашей общей пассивности.

Так вот, они для кого не секрет, а для положительного героя фильма «Добрая половина жизни» почему-то секрет. Простите, не могу поверить, что прожил человек до сорока лет, причем не философом-отшельником или ученым-подвижником, а начальником цеха на крупном заводе (а значит, уже по одному этому он несомненно, знаком с такими «прозаическими» категориями, как, например, снабжение и сбыт, которые являются едва ли не основными точками «приложения сил» этих

самых дельцов), — и ни сном ни духом не ведал, какие безобразия творятся совсем рядом, пока лоб в лоб не столкнулся с другом детства, живущим богато и бесчестно. Ну, а если не могу поверить в ситуацию, то не могу поверить и в героя — в этого с неба свалившегося обличителя-громовержца. И ведь нелепость какая-то получается: хватило у молодых кинематографистов гражданской активности, даже смелости, чтобы разворошить «осиное гнездо» принципиально тревожных проблем общества, но не хватило тех качеств, чтобы отказаться в трактовке положительного героя от бесцветного амплуа «резонер», сведенного до уровня плакатной образцовости.

Да, мы живем в обществе прекрасных гражданских и нравственных принципов, нас окружает множество прекрасных людей, но и все наше общество, и каждый его гражданин развиваются не в условиях абсолютной гражданской и нравственной стерильности и совершенства, а в столкновениях и противоречиях между правом и долгом, общим и частным, необходимым и желанным, которые существуют даже в одном человеке, пусть в лучшем из лучших.

Мы отнюдь не утверждаем, что на вопрос «кто из вас без греха?» совершенно некому будет откликнуться в нашем мире; но если откликнувшийся окажется человеком, который в течение безгрешно прожитой «половины жизни» не уловил в определенной части близкого ему общественного организма недвусмысленных симптомов гражданско-нравственных отклонений, в этом и его «грех» — серьезный грех вольного или невольного равнодушия. Как в полном проблем и противоречий современном мире может выкристаллизироваться такая лабораторно стерильная человеческая особь в возрасте сорока лет, которую явил нам армянский фильм, и достоин ли этот концентрат условных добродетелей права именоваться положительным героем?

Хотелось бы опять обратиться к экрану и упомянуть здесь еще об одном «молодежном» фильме — «Взрослый сын», где уязвила меня одномерность ситуаций и характеров, казалось бы, открывающих перед молодым киноре-

жиссером простор для углубленного анализа на материале актуальном, естественно проецирующемся на жизненный опыт сегодняшней молодежи, дающем полное право так ударить в набат к финалу ленты, чтобы звон этот тревожно продолжал звучать для зрителей еще долго после надписи «конец фильма».

Нет, очень уж просто и благостно завершается в этом фильме вполне узнаваемая история интимной близости двух неоперившихся юнцов. Я не говорю здесь даже «история любви», потому что до любви они еще не доросли, хотя вдвоем уже успели дать жизнь третьему существу. Ведь любовь при любых возвышенных ее характеристиках — это постоянная ответственность, способность тревожиться о другом человеке и сострадать ему каждый миг, ощущать, «прозревать» душу любимого человека вчера, сегодня, завтра, причем в гармонии со своими собственными чувствами и поступками, а не в соответствии с рекомендациями окружающих.

Но знаем же мы, как много вокруг нас подобных «взрослому сыну» молодых людей с недоразвитой нравственной естественностью, с очаровательно эгоистичной инфантильностью, с аморфностью сердца и разума, кстати, молодых людей разного возраста — едва ли не до рубежа «доброй половины жизни», когда многие их ровесницы и ровесники уже танцуют со своими собственными мальчиками и девочками прощальный «школьный вальс». Так вот, проблема этой душевной глухоты, неразвитости чувств — не в ханжеском, а в духовном разумении, конечно же, существует и имеет право на экранное отражение, даже на варианты экранного разрешения (неблагополучного или благополучного, как, например, в «Школьном вальсе» или во «Взрослом сыне»), но в любом варианте разрешения убедительного.

Пусть «Взрослый сын» явил нам вариант благополучного разрешения проблемы, но убедил ли он нас всей логикой экранных ситуаций и характеров в правомерности благополучного финала? Думается, нет. И даже если большинство зрителей будет умиляться очередной победе добра над злом, то лишь по необременительной привычке — потому что так

должно быть. Да, зритель еще раз удовлетворенно отметит, что в кино все на своих местах, если вообще захочет предаваться каким-либо размышлениям после успокоительного киносеанса, а потом переключится на самостоятельное разрешение действительных жизненных проблем, отнюдь не расставленных с кинематографической благостностью по своим местам. Ой, не все мальчики женятся на доверившихся им девочках, кстати, тоже совершеннолетних и обязанных отвечать за свои поступки; а уж с «мальчиком», которого авторы «Взрослого сына» насильно и наивно привели к расхожему «хеппи энду», еще будет немало проблем и проблем...

Но если бы экран активно растревожил зрителя, напомнив решительно, что экранные герои всерьез озабочены проблемами жизни и «взаправду» мучаются от неспособности обрести покой и благоденствие, что сами желанные покой и благоденствие — категории относительные и далеко не всегда равнозначные счастью, — да, если бы экран растревожил зрителя, заставив эти полтора часа прожить со своими героями «одной судьбой» в ее неоднородном осмыслении, то, возможно, зритель взял бы экран в советчики, примерил бы на себя судьбу героя в обстоятельствах собственной жизни и решил бы в ней что-то насущное или хотя бы попытался решить...

Все мы знаем и любим вспоминать времена, когда целые поколения людей сознательно и восхищенно «делали жизнь» с героями книг и кинофильмов. Сейчас такой непосредственности со стороны молодых людей не наблюдается. Есть увлечение отдельными чертами характера, есть восхищение определенным свойством поступками, есть даже желание подражать в тех или иных ситуациях, но прежней безоглядности копирования практически нет. Почему нет? Думается, не только от присущего современному «человеку разума» стремления «делать себя самому», но и оттого, что такого притягательного героя — цельного, безупречного и одновременно реального — еще нет среди самых положительных образов, представленных сегодняшним искусством.

А есть ли в жизни такие вымечтанные об-

разцово-показательные герои? Давайте не будем торопиться с однозначным ответом и не будем обращаться с накатанной привычностью к строителям-первопроходцам или к романтикам-бессребреникам. Не потому не будем, что «рыцарей без страха и упрека» нет среди них или сегодняшние «рыцари» хуже качеством. Право, они ни в чем не уступают тем, канонизированным, хрестоматийным, и отнюдь не затеняют трудный и прекрасный опыт своих предшественников. Просто они несоразмерны с прокрустовым ложем удобной для назиданий классической образцовости, олицетворяют новый и более сложный виток в развитии самого человека, если не человечества. Они такие, какими могли стать именно сегодня — на скрещении сегодняшних проблем и противоречий, на выборе сегодняшних путей к воспитанию чувств, к преодолению препятствий.

Пусть не покажется неуместным, если я сейчас обращусь к уже отмеченному безусловным зрительским интересом фильму «Москва слезам не верит» (тоже, кстати сказать, лауреату упомянутой «молодежной недели»), вернее, к тому из героев фильма, кто в очень скромное экранное время привлек едва ли не самое большее внимание и зрителей, и критики, — к Георгию Ивановичу, Гоше, в исполнении Алексея Баталова.

Все настойчивее раздаются суждения, устные и письменные, что Георгий Иванович Баталова — это повзрослевший Алеша Журбин или Саша Румянцев, то есть для зрителей старшего и среднего поколений человек с определенно и радостно узнаваемым прошлым, их давний и близкий знакомый, экранный герой с действительно прожитой и вызывающей к себе доверие внеэкранной жизнью. Доверие к прошлому, которое через облик и имя актера ассоциируется с образами созданных им некогда героев, подкрепило доверие к представленному с экрана настоящему в глазах людей, проживших общий с этими экранными героями отрезок жизни. Но ведь за то же время успело вырасти целое поколение других людей, не знавших ни Алешу Журбина, ни Сашу Румянцева. И разве не стоило бы проанализировать, звучат ли для них с достаточной убедительностью пози-

тивные характеристики сегодняшнего героя Баталова, и, главное, интересны ли, важны ли они им, сегодняшним Алешам и Сашам?

А ведь как хочется, чтобы были интересны и важны, даже если время идет, общество прогрессирует, человек совершенствуется. Совершенствуется, пока живет, — живет, пока чувствует, то есть любит, ревнует, ненавидит, желает, разрушает, создает, находит, теряет, ждет, — словом, реализует свою природу и в лучших, и, что греха таить, не в самых лучших проявлениях. Так что, честно говоря, очень хотелось бы видеть побольше фильмов о природе чувств, причем самых разных.

Меня, к примеру, не перестают глубоко потрясать рассказы о женщинах, ставших в годы тяжелых испытаний матерями множества чужих детей, нуждавшихся в силу своей сиротской обездоленности не просто в крове и хлебе, но — едва ли не сильнее всего — в ласке, деликатности, терпимости. Но все ли согретые в детстве люди впитали в себя собственным сердцем тепло тех женских сердец, их потрясающую способность сострадать чужому горю за счет собственной жизни? Если да, то каким был этот важный процесс воспитания и сохранения чувств; если нет, то как и почему померкли именно в этих людях искорки того неугасимого костра человеческой доброты, чей огонь, казалось бы, кому, как не им, выпало нести в наш суровый мир как святыню.

Уже нет необходимости доказывать, что научно-техническая революция не вынуждает к одностороннему превращению человека из беспокойно чувствующего в рационально мыслящего. Напротив, НТР обостряет чувства и разнообразит мышление, даже требует от человека эмоциональной и интеллектуальной мобильности. И если бы мне пришлось строить гипотезы по поводу образа героя нашего времени, то желанный вариант для меня был бы таким: я хотел бы видеть «жадного» героя — жадного к знаниям, к поиску истины, к благородству поступков, к красоте и гармонии чувств.

И если уж последовательно говорить об искусстве, то активность позиции самого художника видится мне в его стремлении еще у исто-

ков уловить ведущие тенденции времени, чтобы, вдумчиво, заинтересованно проанализировав в движении и развитии эту начальную фазу, с возможной убедительностью спрогнозировать вариант или варианты ее завершения, то есть варианты нашего будущего, и суметь этим своим исследованием жизни так глубоко коснуться заветных струн человеческой души, чтобы вызвать ответное звучание — гармоничное, благодарное...

И еще, чем художник талантливее, тем больше ответственности несет он перед зрителем, причем, на мой взгляд, главная ответственность таланта состоит в способности быть понятным и понятым. Я отнюдь не призываю к упрощенчеству в искусстве, к снижению творческих критериев, но мне всегда бывает очень обидно, когда серость и бездарность, овладевшая азбучно доступными формами экранного языка, простейшими приемами киномышления, благополучно воспринимается самым широким кругом людей, а художник талантливый, тонкий, глубокий остается вне разума и души своего современника. Пусть его поймут в будущем, но зачем же обеднять настоящее?!

Право, не надо винить зрителя в том, что он чего-то не понимает или не принимает в творчестве художника, а надо думать над тем, как и в каких формах последовательно, требовательно и заинтересованно вносить в его духовный мир истинные художественные и человеческие ценности, которыми только и можно взрастить доброго друга и серьезного единомышленника, чье чувство и слово по ту сторону экрана художнику действительно дорого, важно, необходимо.

Наталья Бочавер,

библиотекарь

Разноликий мир кино

Многообразный и разноликий мир кино давно вошел в нашу жизнь, сделал ее ярче и богаче. Сколько встреч с прекрасными людьми и исто-

риями их судеб подарил он нам, зрителям! И за всем этим — художники, создающие этот мир, люди, чувствующие потребность важного, открытого разговора со своим зрителем. Серьезного, даже если речь идет о комедийном жанре. Ведь только тогда, когда фильм найдет своего адресата, он состоится, то есть станет произведением искусства.

Наша жизнь настолько насыщена всевозможными заботами, что стремишься видеть, читать, слушать не все подряд, а самое важное и талантливое. Поэтому прежде всего интересен художник, личность, общение с которым обогащает наш внутренний мир, заставляет работать мысль. «Среднеарифметические» люди со стереотипным видением мира вряд ли кому-то покажутся занимательными. Недаром ушли в прошлое грим и разнообразнейшие приспособления, позволяющие актеру изменять свою внешность до неузнаваемости. В театр и кино пришла новая эпоха — личностного актера, человечески значительного и сложного. Нельзя не узнать на экране А. Джигарханяна и Е. Леонова, О. Табакова и А. Миронова, но зритель тут ничего не потерял, напротив, в каждой новой работе он открывает еще одну грань таланта любимого актера, зная и доверяя ему, стремится постичь истину нового предлагаемого актером характера.

Говоря о режиссерских открытиях в кинематографе, невозможно обойти фильм, вызвавший огромное количество споров, значимость которого безусловна уже по резонансу мнений — «Романс о влюбленных» режиссера А. Михалкова-Кончаловского. При всех возможных просчетах фильма — в этих спорах не было равнодушных, а это ли не победа!

Секрет успеха «Романса о влюбленных» во многом в том, что это фильм о нашем времени. Тема современности в искусстве была, есть и будет самой насущной. Задача, поставленная в работе сценариста Е. Григорьева и режиссера Михалкова-Кончаловского, прежде всего поражает размахом, масштабностью — создать объективный портрет нашего современника во всей бесконечности его живых связей с окружающим. Судьба индивидуальная включает в себе судьбу целого поколения. Известная

поэтическая метафора о человеке, стоящем на земле, а головой упирающемся в звезды, тут становится вполне уместна. Намеренно взяв обыденно традиционную историю о первой любви, трагической случайности и новом рождении человека в жизни, авторы во всем стремятся соединить заземленную прозу жизни с поэтическим вихрем высоких человеческих чувств. При этом используются всевозможные средства, стираются грани жанра — лирическая драма и трагедия, откровенная публицистика и символика оживающих метафор (образ Трубача). Конкретность данного героя в жизненных рамках — шофер Сергей Никитин — перерастает в символическое обобщение. Он, рядом его Друг, его Брат, его Мать. Авторы фильма использовали богатейший арсенал выразительных средств в утверждении нового жанра — музыкально-драматической поэмы. Режиссеру и этого показалось недостаточно, в кадрах фильма — вся съемочная группа; еще раз подчеркивается условность, при видимой конкретности. При всей кажущейся нагроможденности приемов «Романс» получился целостным произведением, пронизанным искренним желанием приподняться над обыденностью и с гордостью всмотреться в лицо ровесника.

Каждый фильм — это диалог художника со зрителем, обогащающий каждого.

Загляните в афишу прошлого года.

Вот «Двое в новом доме». В центре картины — проблемы молодой семьи, ответственности за близкого человека, бережного отношения к светлому чувству любви, воспитание характера молодого человека в борьбе с житейскими трудностями, то есть то, что не может не волновать. Симпатичны герои фильма в исполнении М. Соломиной и А. Абдулова, но... но все переживания кажутся мелкими, несущественными. Не болезненный процесс становления характеров, а несостоящая суэта оказывается на экране. Отчего это? Уж очень легко и быстро все случается: раз — влюбились, два — молодая семья, три — сложности традиционного «любовного треугольника». А причина конфликта — мягкий до инертности характер молодого супруга, неумение почувствовать себя в полной мере главой семьи, со всеми обязанностями

положения. Что ж, все тут верно, тяжело юной жене ощущать себя «ведущим» на жизненном пути, куда как легче да и естественней для женщины быть «ведомой», чувствовать рядом сильную руку, защищенность. Так что закономерно ее увлечение настоящим мужчиной, в высоком рыцарском понимании слова. Интересная, острая ситуация! Да только остроты-то и нет. Есть приукрашенность, все перипетии сюжета продуманны, аккуратны, но безжизненны. Отсутствует главное — правдивость характеров, они обозначены, заявлены, но человечески пусты. Фабула в фильме перевесила и заслонила жизненную достоверность живых людей. И получился вполне посредственный фильм с весьма схематичными героями и узкожитейской ситуацией.

А вот другой «любовный треугольник» — «Осенний марафон». Фильм поражает удивительной тонкостью, точностью. Все тот же безвольный герой, и рядом две активные, страдающие женщины. Но главное, за каждым действующим лицом — биография, каждый — индивидуальность. Наблюдая за развитием отношений в этом фильме, зритель эмоционально «включается», а не умозрительно делает выводы, констатируя факт за фактом. На экране — жизнь, и в нескончаемом жизненном марафоне некогда герою фильма, переводчику Бузыкину, остановиться и оглянуться. Велико желание быть добрым, любящим, всем необходимым и дома и на работе, только вот на ходу быть добрым и вообще «быть» чрезвычайно сложно. Когда у человека нет собственной позиции в жизни, его существование уже не гибко, а аморфно, сам стиль «бегом от проблем» (по аналогии с бегом «от инфаркта») делает человека помимо его воли жестоким даже с самыми дорогими ему людьми, да и от себя не убежишь, — сколько еще мыслей, ассоциаций рождает талантливый, правдивый фильм.

В последние годы кинематограф все чаще обращается к теме юношества, пристально всматриваясь в процесс становления юного характера, обретения себя. Достаточно вспомнить «Сто дней после детства», «Розыгрыш», «Школьный вальс». Герои этих фильмов еще дети, с точки зрения воспитателей, но «взрос-

лые» вопросы все чаще возникают перед ними, и, как всякому взрослому человеку, им приходится держать жизненный экзамен на человеческую зрелость.

Если в «Ста днях после детства» в этих «все еще» детях только рождается ощущение самостоятельности мировосприятия, то «Школьный вальс» вплотную подошел к тому переломному моменту, когда с школьным вальсом из жизни навсегда уходит беззаботная и бездумная пора и человек становится ответственным за свою и чужую судьбу. Может ли он взять на себя нравственный груз и не надорваться, созрел ли он внутренне или все же возрастно инфантилен?

Разговор на эту тему необходим и существен. «Школьные годы чудесные», — верно поется в песне, но дальше начинается самая прекрасная пора — студенчество. Время надежд и свершений. Необычайный размах приобрело сегодня движение студенческих строительных отрядов, своеобразной школы формирования и закалки характера, мироощущения молодых, а смогли бы вы не задумываясь назвать фильм на эту немаловажную тему? «Моя любовь на третьем курсе» — первый и, кажется, единственный пока. Конечно, он не исчерпал всех проблем темы, а, скорее, обозначил их.

Кинообраз обладает огромной силой воздействия, любимому киногерою стремятся если не подражать в прямом смысле, то уж в той или иной жизненной ситуации внутренне опираться на его опыт, а где он, герой, наш современник от 20 до 30 лет? Что его волнует, как приходит он после института в рабочий коллектив, приезжает работать в город из села, чем живет, как любит?

Варейкису в «Пыли под солнцем» было 23 года, Тухачевскому немногим больше, а какие неоднозначные, цельные характеры обращены к нам с экрана. Сильные, мужественные люди живут и работают и сегодня, среди нас, они «наши» ровесники, но мы не видим их в фильмах. Может, и в этом одно из условий взволнованности, какую в свое время вызвал прошедший по экранам «Романс о влюбленных».

Задачей искусства во все времена было пробуждение в человеке человечности, формирова-

ние духовного мира человека. Поэтому каждый раз с радостью мы стремимся встретиться с искренним, убежденным и таким разнообразным миром — кино.

*Татьяна Клячко,
научный сотрудник ВНИИ системных
исследований*

Наедине с экранным образом

Я хотела бы поделиться мыслями и чувствами, возникшими у меня на просмотре фильма режиссера Г. Данелия «Осенний марафон». На мой взгляд, здесь отчетливо обозначился тот круг проблем, который сегодня составляет предмет жарких дискуссий ученых самых различных отраслей знания. Сразу скажу, что картина мне очень понравилась. Она живейшим образом обсуждалась среди моих знакомых, коллег, друзей. Все мы пытались определить для себя, чем взволновал нас этот фильм, но, по-моему, сошлись только в одном: каждому казалось, что картина обращена непосредственно к нему, что ставит она именно те вопросы, с которыми мы постоянно сталкиваемся в нашей повседневной жизни. Пытаясь как-то сформулировать основную тему картины, я пришла к выводу, что весь драматизм и одновременно комизм ситуации, в которой оказался главный герой фильма Бузыкин, вытекает из того, что он лишен возможности остаться наедине с собой, лишен возможности даже во имя любимой работы останавливаться, думать, решать, освобождаясь как-то от текучки, суматохи жизни. А потребность в этом ощущается в наше время все острее. В жизни каждого из нас наступает момент, когда просто необходимо разобраться в своих мыслях и чувствах. Если этого не происходит, то начинает изменяться характер нашего общения с окружающими людьми. Оно становится поверхностным, вялым и, что самое страшное, неизбирательным.

Если вы обратили внимание, все персонажи фильма — и зарубежный коллега Бузыкина, и сосед Харитонов, и жена, и Алла — выступают как бы в одном измерении. Всех их жалко, никого из них интеллигентный Бузыкин не может обидеть; но, с другой стороны, в какой-то степени их присутствие становится настолько невыносимым, что хочется бежать куда глаза глядят! Вот здесь-то и возникает вопрос: а что же сам Бузыкин? Кто он? Что о нем можно сказать еще, кроме того, что это деликатный, умный и интеллигентный человек. Оказывается — очень немного.

Причины всех его поступков лежат как бы вне его самого. Он полностью подчинен, зависим от внешних обстоятельств. Но если мы еще как-то можем понять и объяснить для себя нерешительность его поведения в отношениях с женой и любовницей, то как объяснить его позицию по отношению к Варваре, которая дружескую помощь воспринимает как нечто должное и, буквально оседлав Бузыкина, мчит-ся к долгожданному успеху; по отношению к бесцеремонности, попросту хамству соседа Харитонова; наконец, по отношению к своему университетскому коллеге, которого он считает последним подлецом, но все же подает ему при встрече руку. Объяснить это трудно. Может быть, поэтому Бузыкин в большинстве эпизодов выглядит просто жалким.

Но мы значительно упростили бы художественное достоинство этой картины, если бы все свели к нехитрой морали — если с людьми обращаться по-человечески, то они обязательно сядут тебе на голову. Мне кажется, что здесь все обстоит как раз наоборот. С одной стороны, это фильм о людях, которые сядут тебе на голову при любом отношении к ним, а с другой — о человеке, который это хорошо понимает, но делает вид, что все обстоит как раз наоборот, ибо так же хорошо понимает, что если он с ними будет обращаться согласно их же жизненному принципу, то уже в скором времени мало чем будет отличаться от них. Где же выход? А выхода в картине и нет. И откуда ему взяться, если совесть Бузыкина болит сама по себе, а поступки его совершаются сами по себе. И нет у него ни на что времени, но боль-

ше всего времени ему не хватает на то, чтобы остаться наедине со своей совестью.

В финале мы видим Бузыкина наконец свободным, веселым и счастливым. Но счастье это кратковременно и иллюзорно. Все обиженные и обидевшиеся возвращаются вновь, и Бузыкин снова начинает ломать себе голову, как же совместить несовместимые вещи, как, не причиняя боли и обиды ближнему своему, суметь постоять и за себя.

Как-то в одной из статей А. Шарова я прочитала воспоминания автора о своей студенческой жизни. Среди прочих правил, регламентирующих быт, учебу и отдых, он приводит и такое. В комнате общежития их было четверо. Подавляющим большинством они приняли закон, согласно которому раз в неделю, скажем в субботу, трое уходили на весь день, оставляя своего товарища в добровольном уединении. Только спустя много лет они поняли, как это было важно и полезно, как это помогло им сохранить свою дружбу.

Человеку необходимо иногда оставаться один на один со своими неудачами, трудностями, со своей совестью. В наш стремительный век эта потребность становится все более ощутимой. То, что мы сегодня в глубине души завидуем людям, способным жить вне города, рядом с природой лишнее тому доказательство.

Это особенно ощутимо в современной музыкальной культуре. Еще совсем недавно мы увлекались очень ритмичной, энергичной музыкой, а сейчас чувствуется потребность в мелодической. Разумеется, ритмы музыки как-то соответствуют нашему времени, но в этом соответствии человек мало что для себя находит.

Сочетание ритмического и мелодического начал, которое характерно для современной молодежной музыки, более отвечает духовным запросам современника. Так, во всяком случае, я воспринимаю некоторые тенденции нашего времени. Естественно, что это очень субъективный взгляд, дискуссионный в своей основе, но я ведь говорю не как специалист в той или иной области знания, а как зритель, который высказывает свою точку зрения, свое понимание некоторых проблем, подлежащих сегодня решению и средствами искусства.

Кинематограф, на мой взгляд, как и другие формы искусства, представляет человеку редкую и счастливую «двухчасовую остановку», когда он получает возможность отвлечься от частных вопросов своей жизни, во имя того, чтобы понять нечто важное, что связывает его с окружающими его людьми и что его самого делает более человечным. Он остается один на один с экранным образом. А если ему повезет и на экране будет показан умный, интересный, яркий и захватывающий фильм, то он сможет как-то разобраться и в тех проблемах, которые мы бы назвали частными, повседневными. Для того чтобы представить себе все это более наглядно, вообразите, что некто Бузыкин в промежутке между двумя неотложными делами вдруг решил пойти и посмотреть фильм «Осенний марафон».

Конечно же, говоря о значении кино для человека, прежде всего необходимо говорить о качестве картин и о характере той «остановки», которую делает зритель, перешагнув порог зрительного зала.

Мы знаем, что он с удовольствием смотрит кинокомедии, мелодрамы, остросюжетные фильмы. И это, наверное, хорошо. Человек получает, как модно сейчас считать, эмоциональную разрядку, освобождается от накопившихся отрицательных эмоций. Но, если вдуматься, такого рода «остановка» в сущности носит прикладной характер. Посмеялся, поплакал и забыл. Меня лично такие фильмы не устраивают. Я думаю, что фильм интересен тогда, когда он заставляет задуматься, увидеть окружающий тебя мир как-то по-новому, если он дает тебе заряд жизненной энергии, наконец, если он воздействует на твой духовный опыт.

Я работаю во ВНИИ системных исследований. Сейчас мы занимаемся оценкой социально-экономической эффективности развития культуры, то есть мы должны определить, куда сегодня перспективнее вкладывать средства — в постройку новых театров, домов культуры, клубов, картинных галерей, в расширение сети кинопроката. Уже на первом этапе работы мы сталкиваемся с множеством проблем чисто человеческого свойства. Только что я очень взволнованно говорила о прямой зависимости силы

эстетического воздействия киноискусства от качества картин. Естественно, что мое утверждение ни у кого не вызовет возражений, но мы забываем, что существует совершенно определенная категория зрителей, для которых посещение кинотеатра является как бы вынужденной формой проведения досуга. Например, молодые люди не смогли попасть в кафе, или в этот вечер они не смогли собраться у своих друзей. Кинотеатр в данном случае — выход из положения. Действительно, либо вы сидите в теплом зале и два часа держите свою подружку за руку, либо болтаетесь под дождем по улицам. На первый взгляд, это может показаться только исключением из общего правила, но при более глубоком изучении этого явления понимаешь, что без учета причин, его порождающих, невозможно создать действительно научную социально-экономическую модель культурных процессов в современном обществе. Таким образом, перед нами вырисовывается картина значительно более сложная, чем мы могли себе это представить.

Особое значение имеют условия просмотра кинофильма. Замечено, если зритель смотрит даже очень веселую кинокомедию один, он редко смеется, а если ту же картину он смотрит в переполненном зале, то реакция его носит совершенно иной характер. Здесь вступает в действие фактор коллективного восприятия. Наличие или отсутствие его определяет различный характер восприятия одного и того же фильма на экране кинотеатра и телевизора. По собственному опыту знаю, что, например, посмотреть картину Г. Козинцева «Гамлет» в кинотеатре или дома по телевизору далеко не одно и то же. В кинотеатре очень важно, чтобы вместе с вами замирали от страха или от восхищения еще десятки других людей. Важно, чтобы создавалась такая атмосфера, в которой могла бы возникнуть единая коллективная эмоция.

Есть фильмы-размышления, фильмы камерные по своему содержанию и форме. Они очень плохо смотрятся на большом киноэкране. Иногда мне кажется, что телевидение было изобретено только для того, чтобы эти картины наконец нашли дорогу к своему зрителю. Но вот

«Неоконченная пьеса для механического пианино» Н. Михалкова здорово поколебала мою веру в необходимость строгого разделения по признаку величины экрана. Этот фильм трудно не назвать камерным. Он очень чеховский по своей интонации, а Чехов, как известно, писатель не с громким голосом. Но картина смотрится прекрасно на большом экране, в переполненном зрительном зале. В чем же ее секрет? Дать ответ в нескольких словах очень трудно, но мне думается, что связано это с тем, как талантливо, честно и искренне авторы раскрыли перед нами трагедию несостоявшейся личности, как тонко и одновременно беспощадно они проанализировали душевное смятение человека, который неожиданно отчетливо понял, что жизнь проходит бессмысленно и бесцельно. Наверное, трудно найти человека, который остался бы равнодушным к судьбе Платонова, к его словам, полным отчаяния, горечи, сконцентрировавшим в себе всю боль несбывшихся надежд и приближающейся старости: «Мне тридцать пять лет!!! Господи, мне тридцать пять лет, и ничего не сделано...»

Разумеется, мне трудно судить о том, как бы был принят этот фильм в разных зрительских аудиториях, но мне лично фильм понравился, и я слышала о нем только положительные отзывы. Правда, одна женщина после просмотра долго возмущалась, повторяя, что большей скукотищи ей давно уже не приходилось смотреть. В качестве компенсации предложила посмотреть фильм «Капитан», который произвел на нее неизгладимое впечатление. Но по-настоящему я была поражена, когда узнала, что по профессии она директор крупного Дома культуры, и в ее обязанности входит отбор и формирование кинорепертуара.

Может быть, я чересчур усложняю проблему, но мне кажется, что эффективность воздействия современных форм искусства на зрительскую аудиторию в равной степени зависит как от объективных факторов, так и от субъективных. Один такой директор может принести во сто крат больше вреда, чем сто плохих фильмов.

Каждый человек выбирает для себя, если так можно сказать, наиболее адекватную форму приобщения к миру эстетических ценностей.

Мне лично ближе всего литература. Ни театр, ни кино не смогут ее заменить, хотя я допускаю, что перед ними и не стоит такая задача. Просто, на мой взгляд, литература является источником наиболее полного смыслового и эстетического познания жизни.

Затем идет театр. Хотя с каждым годом смотреть театральные постановки становится все труднее. Мне сложно выразить это ощущение словами. Режиссеры хорошие. Актеры замечательные, а вот театральное зрелище, настоящей сценической магии театра не ощущается. Может быть, это связано с трактовкой или качеством самих пьес — не знаю.

Недавно я посмотрела спектакль «Брысь, костлявая, брысь!» в Театре имени Станиславского и окончательно утвердилась в своем мнении. Спектакль поставлен и сыгран молодыми режиссерами и актерами. Сделано это очень профессионально, остроумно. Перед нами разворачивается современная версия «Ромео и Джульетты», правда, авторы на протяжении всего спектакля стремились, по-моему, решить только одну задачу, как бы остроумно и побыстрее закрыть все сюжетные линии, которые были намечены в первом действии. Получилась не пьеса столкновения характеров, а «пьеса концов». Разрешив один конфликт, авторы прилежно приступали к следующему — и так до бесконечности.

Но, несмотря на мое критическое отношение к некоторым тенденциям в современном театре, я по-настоящему люблю это искусство. Интерес к театру сегодня сильно возрос. Как показывает статистика, сегодня в театры стали ходить значительно чаще. Особенно это относится к крупным столичным городам, но сейчас этот процесс захватывает и периферийные театры, где быстро растет заполняемость театров. В среднем эта цифра достигает 50—60 %. Разумеется, это связано с повышением уровня и качества театрального обслуживания. Но дело и не только в этом.

На мой взгляд, суть этого явления заключается в том, что театру, в силу его особой природы, более успешно удается разрешать проблему уникальности художественного восприятия. Когда мы смотрим даже очень хо-

роший фильм, то где-то отдаем себе отчет в том, что имеем дело с копиями, которые в то же самое время, может быть, прокручиваются в десятках кинотеатров страны. В театре мы имеем дело с совершенно определенным актерским ансамблем, который разыгрывает пьесу здесь, в зрительном зале, на наших глазах. Мы сталкиваемся как бы лицом к лицу с удивительным феноменом непосредственного рождения искусства.

Правда, то, что я условно определила для себя, как феномен уникальности в современном искусстве, имеет и свою обратную сторону. Люди идут в театр не только потому, что они хотят увидеть зрелище яркое, интересное, единственное в своем роде, но и потому, что посмотреть нечто оригинальное становится просто престижным. Существует даже такой грустный парадокс. Те, кто часто ходит в консерваторию, утверждают, что если вы действительно любите и понимаете музыку, то на концерты прославленного, виртуозного пианиста Святослава Рихтера лучше не ходить. Представляю ваше удивление. Но объясняется все довольно просто. В зале будет другая публика, не та, к которой уже привык, которая создает особую атмосферу восприятия музыкального произведения. И это очень тревожно — по велению моды, а не по велению сердца.

Кинематограф в этом плане значительно демократичнее, но, на мой взгляд, он чрезмерно пользуется, подчас даже эксплуатирует это замечательное качество. К сожалению, я не имею возможности смотреть много фильмов, но даже в том, что я успеваю посмотреть, чувствуется, как постепенно возрастает роль «кассового» момента.

Наверное, это объясняется тем, что остросюжетный, комедийный, костюмный фильм сделать значительно проще, нежели произведение, отмеченное печатью творческой индивидуальности, оригинальности, глубиной постижения жизненного материала. Действительно, ориентироваться на восприятие мальчишки, который, затаив дыхание, будет следить за тем, сорвется или не сорвется герой в картине с небоскреба, значительно легче. Но как быть, когда необходимо вызвать у зрителей целую гамму

сложнейших переживаний. Здесь, как правило, стандартные рецепты не срабатывают.

На мой взгляд, именно в этом заключается причина всех неудач, связанных с созданием так называемых молодежных фильмов. Режиссер рассчитывает на какую-то другую реакцию. Он ставит совершенно не те проблемы, которые действительно волнуют молодежь. Во всяком случае, когда я смотрела картину «Смятение чувств», то поняла это особенно отчетливо. Авторами фильма являются наши известные кинематографисты — режиссер П. Арсенов и сценарист А. Володин. И это обстоятельство как-то сразу настроило на серьезное восприятие, но, к сожалению, надежды не оправдались.

Я смотрела и думала, что, наверное, в жизни такое бывает: жена, которая постоянно рекламирует собственную добродетель, муж — равнодушный, усталый, погибающий от тоски в собственном доме, дети, у которых уже свои проблемы, да тут еще родители, и приткнуться некуда. Все похоже, но ощущение фальши происходящего не покидало меня ни на минуту. А ведь давно уже известно, что молодые не любят, когда с ними играют в поддавки. И причина здесь проста. Взрослый человек со сложившимися взглядами уже примерно представляет круг своих возможностей, а молодой человек свято убежден в их безграничности, и в каком-то смысле он прав. Поэтому когда его оглуляют, ограничивают, он восстает резко и непримиримо. Если авторы фильма сомневаются в твоих эмоциональных и интеллектуальных качествах, подразумевая, что ты не способен глубоко сопереживать, возмущаться или серьезно влюбиться, то становится прежде всего обидно и, естественно, смотреть уже не хочется.

Есть и другая, более объективная причина неудач этой категории фильмов. Когда сталкиваешься с поколением лет на пять моложе твоего, то сразу замечаешь, что это совсем другие люди. У них изменилась психология, восприятие окружающего, увлечения, манера поведения, у них какие-то другие проблемы. А нам продолжает казаться, что с высоты своего положения, собственного опыта, по тому простому праву, что мы старше и мудрее,

мы можем судить о их жизни, как о чем-то хорошо известном и до конца предсказуемом. На самом деле это, конечно, не так.

Где же выход? Мне думается, что молодого зрителя можно заинтересовать не столько фильмами, близкими ему по возрастным данным героя, сколько близкими по своему духу. Картину Н. Губенко «Подранки» я смотрела со своим отцом, но фильм произвел и на меня, и на него равно глубокое впечатление, при том что мы люди совершенно разных поколений. Но таких фильмов, к сожалению, не так уж много.

Я говорила о посещении кинотеатра, как о своеобразной остановке, которая дает возможность остаться наедине со своими мыслями, пристально взглянуть на окружающий тебя мир. В заключение мне хотелось бы сделать одно уточнение. Дело в том, что такого рода «одинокчество» не может быть полноценным, а зачастую вообще невозможно без ощущения объединяющей силы этого искусства.

Кино — это искусство массовое, но массовость эта не может быть измерена только количеством зрителей, посмотревших тот или иной фильм. Это качество я рассматриваю прежде всего как выражение потребности в особом общении, когда люди разных возрастов и профессий получают возможность переживать и размышлять над общими и близкими для них проблемами нашего времени. И только настоящему произведению искусства под силу полноценно удовлетворить коренные потребности человека в общении с другими людьми и в познании самого себя.



«Люди в океане»
«Сердце»

М. Власов

Чрезвычайное происшествие

«ЛЮДИ В ОКЕАНЕ»

Сценарий Э. Володарского и П. Чухрая. Постановка П. Чухрая. Операторы В. Шевчик и М. Ардабьевский. Художник А. Кузнецов. Композитор М. Минков. Звукооператор А. Грач. «Мосфильм», 1980.

Наверное, фильм «Люди в океане» не пройдет незамеченным уже потому, что авторы его обратились к теме, остро волнующей всех. Речь идет о той вызывающей общественную тревогу и озабоченность современной политической реальности, которая, получая глубокое и всестороннее освещение в нашей научной литературе, в газетно-журнальной и экранной публицистике, не была до сих пор предметом художественного исследования. И не только в игровом кино, но, пожалуй, и в заметных произведениях других видов искусства. Фильм повествует о напряженно-тревожных буднях пограничной заставы на одном из островов, затерянных в наших территориальных тихоокеанских водах, о встрече советских пограничников с китайскими рыбаками, претерпевшими опасные психологические и нравственные деформации в результате маоистской «культурной революции», запуганными и отравленными антисоветизмом.

Политический фон и контекст рассказанной в фильме истории обозначены уже в одной из первых сцен — в доме командира погранзаставы капитана Орехова мы слышим московское радио, и среди прочих международных сообщений диктор говорит о Китае: «В нынешнем, 1976 году журнал «Хунци» опубликовал сообщение, из которого следует, что Мао Цзэдун не собирается прекращать избивание партийных кадров...» Итак, события, о которых расскажет нам фильм, происходят еще при жизни «великого кормчего». Но они вполне могли бы случиться и сегодня, когда руководители Пекина все больше сближаются с агрессивными кругами Запада, в первую очередь — Соединенных Штатов Америки, на антисоветской, враждебной делу мира основе, когда «партнерство империализма и пекинского гегемонизма представляет новое опасное явление в мировой политике, опасное для всего человечества, в том числе для американского и китайского народов»¹.

Так что же случилось на одной из тихоокеанских погранзастав летом 1976 года?

...Команда советского пограничного катера самоотверженно спасает во время шторма китайских рыбаков, терпящих бедствие на потерявшей управление шхуне. На заставе спасенные рыбаки встречены доброжелательно и гостеприимно и сами испытывают к советским людям естественное чувство благодарности. Однако просят не отправлять их домой по официальным каналам, а «тихо» отпустить на отремонтированной шхуне. Они боятся — и не без основания, — что на родине их ждут суд и расправа за то, что они приняли помощь от «врага», ибо, как говорит один из рыбаков, затверженно повторяя расхожий постулат пекинской пропаганды, «всем известно, что советские империалисты не оказывают помощи даром». Возвращенный атмосферой многолетнего террора страх за свое будущее, за судьбу близких искажает и глушит простые, искренние человеческие чувства, будит антисоветские предубеждения, толкает на путь вероломства.

¹ Постановление июньского (1980 г.) Пленума ЦК КПСС «О международном положении и внешней политике Советского Союза. — «Правда», 1980, 25 июня.

и предательства. Дабы обеспечить себе моральное «алиби» в глазах китайских властей, рыбаки затевают циничную провокацию. Их лидер придумывает лживую версию о том, будто советские пограничники потопили их шхуну, а самих захватили в плен. Версию подхватывают все, кроме одного — Старика.

При всей напряженной конфликтности фабула фильма достаточно проста, лаконична, даже камерна — в том смысле, что действие строго ограничено во времени и пространстве, круг персонажей сравнительно невелик, да и персонажи — отнюдь не выдающиеся политические деятели, а обычные, рядовые люди. Но авторы фильма стремятся обусловить и объяснить их побуждения и поступки не только тем ЧП, что в данный момент происходит на маленьком тихоокеанском острове. Большой мир с его глобальными политическими борениями, тревогами и надеждами притаился «в кулисах» этой картины. Поэтому в остродраматичном экранном повествовании о конкретном «случае на границе», которое как будто всецело остается в пределах камерной фабулы, есть выходы и в более масштабный план содержания, зовущий поразмыслить над политическими и нравственными вопросами времени, важными для всех и для каждого. Этот содержательный пласт не изолирован от эмпирии сюжетного развития, он прорастает из нее: из сюжетных перипетий, нередко обусловленных особенностями быта островной пограничной заставы, прихотью неуправляемых природных стихий. Но прежде всего — из человеческих взаимоотношений. Стало быть, в центре и нашего, и авторского внимания должны оказаться люди.

Если иметь в виду образы пограничников, то, на мой взгляд, в фильме нет открытия новых типов и характеров. Герои скорее ассоциируются в нашем зрительском сознании с уже виденными ранее, порой даже примелькавшимися персонажами из фильмов о мирных буднях армии. И все же и актеры, и режиссура стараются преодолеть драматургическую бедность образов и найти в поведении своих героев нечто неожиданное, непривычное, чтобы высветить в душевном облике как будто бы хорошо известных социально-психологических

«стереотипов» признаки индивидуальных характеров.

В капитане Орехове, каким он, очевидно, написан в сценарии и каким его играет В. Спиридонов, нетрудно разглядеть контур известной по многим произведениям фигуры образцового офицера — «строгого, но справедливого». Капитан отлично сознает всю серьезность возможных последствий затеянной провокации. В который раз пытаюсь безуспешно пробиться к совести и рассудку спасенных, он говорит одному из них: «Ты понимаешь, на какой шаг вы идете? А если война начнется? Именно так-то войны и начинаются. Там конфликт, здесь провокация — глядишь, и загорелось!» И слышит в ответ: «Не надо было топить шхуну и брать нас в плен». Мы видим, каким усилием воли капитан заставляет себя сдержаться — и в этом, и во многих других случаях. Лишь однажды и, конечно же, в разговоре неофициальном, да к тому же в ситуации предельно драматической он позволит себе сказать одному из китайцев: «Эх, милый, с каким бы удовольствием я бы сейчас тебя отметелил!». И «отметелил» бы отменно, если бы не сознание долга и ответственности. В этих своих «измерениях» образ капитана достаточно стереотипен. Но актер играет не только собранность, сдержанность, внутреннюю дисциплину, которая вошла в кровь, стала второй натурой. Угадывается попытка сыграть второй план роли: капитан с грустью вспоминает, как наши и китайские пограничники «ходили друг к другу чай пить», были такие времена... Он понимает: перед ним — одурманенные пропагандой, обезумевшие от страха простые люди. На просто-душно-наивный вопрос маленькой дочери о рыбаках: «Папа, а они злые?» — капитан отвечает: «Да нет, скорее, напуганные...»

Пожилый рыбак, написавший поначалу правдивое объяснение по поводу случившегося, растерянно и жалко умоляет капитана вернуть документ, который грозит ему на родине репрессиями. И Орехов неожиданно отдает. Это отнюдь не демонстративный жест тонко рассчитанного и взвешенного великодушия, призванного вызвать китайцев на ответное благородство. Орехов, человек трезвый, уже понял:



тут напрасно взывать к человеческим чувствам. Страх перед будущим подавил в рыбаках все человеческое. Его поступок — просто великодушное, вызванное жалостью, состраданием. Конечно, капитан понимает, что этим жестом он не наносит серьезного ущерба делу — правдивое показание лишь одного из рыбаков едва ли многого стоит, если остальные и дальше будут держаться своей лживой версии. Но он отдает себе отчет и в том, что этот его поступок отнюдь не безупречен с точки зрения протоально-дисциплинарной и, конечно, не будет, мягко говоря, одобрен начальством. Во всяком случае, давно ожидаемый и обещанный капитану перевод на материк вряд ли осуществится. Эти психологические обертоны грусти, горечи, этот подсказанный сердцем поступок, как буд-

то бы совершенно не свойственный этой сдержанной, целеустремленной натуре, по всем признакам привыкшей к неукоснительному соблюдению буквы устава, и создают ту «светотень», которая делает образ живым, объемным.

По сходной модели вылеплены два других столь же традиционных образа — мичмана Батищева и матроса Пряхина. Батищев (Б. Сморгчов) — это тип младшего командира, много повидавшего, опытного, придирчиво-строгого не столько по натуре, сколько по привычке — «для порядка», но душевного и добродушного.

«Люди в океане».
Ван — О. Ли,
Орехов — В. Спиридонов

Оставаясь, в принципе, в рамках этой известной схемы, авторы фильма и Батищеву дают поступок, в эту схему не укладывающийся. Именно он, флегматически спокойный, уравновешенный, доверительно и свойски беседующий с рыбаками (конечно, до начала провокации), бросается в неудержимой ярости на распоясавшегося мальчишку-рыбака, когда тот с явно провокационной целью начинает истерически, исступленно скандировать антисоветские маонистские лозунги, нимало не смущаясь тем, что рядом матросы строгают гроб Пряхи-ну, погибшему, спасая их, китайцев. Поступок старшины, конечно же, и безрассуден, и вреден. Ведь именно такой реакции и добивался провокатор, теперь довольный тем, что русский мичман ему рубашку порвал. Батищев объясняет капитану причину своего неожиданного срыва: вспомнил, как в пору срочной службы на Амуре беснующаяся толпа по ту сторону границы так же скандировала лозунги, а потом растерзала, забила ногами одного из своих, который — им показалось — хотел перебежать на нашу сторону. Вспомнил — и не выдержали нервы, сорвался.

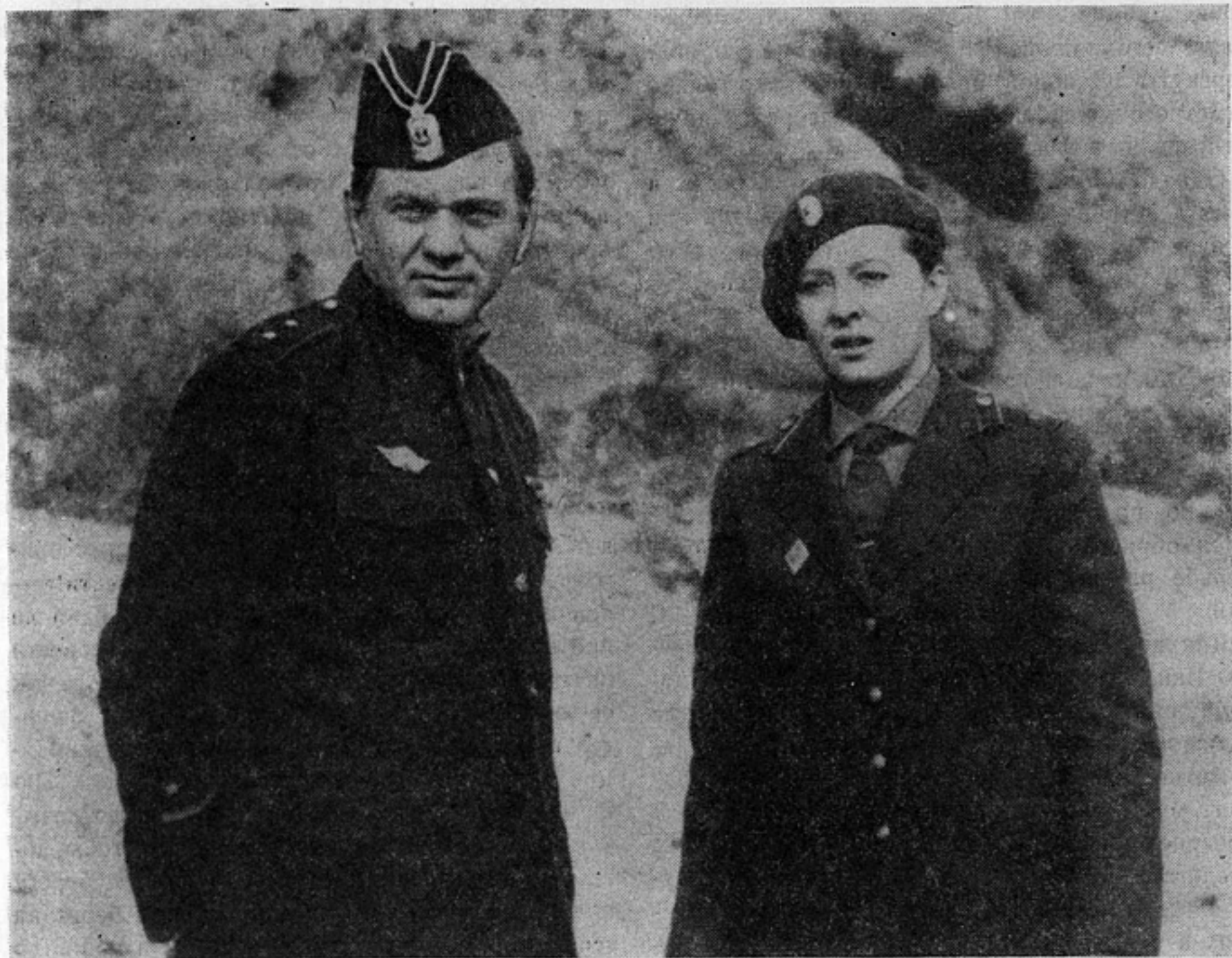
Роль мичмана невелика по объему, место этого образа в драматургии фильма не слишком значительно, и если он все же запоминается, то не стандартным сочетанием «напускной строгости» и «добродушного лукавства», а вот именно этим неожиданным душевным самодвижением, выводящим его за пределы умозрительной заданности.

Более важен в сюжетном движении фильма образ Пряхина (Б. Галкин) — того самого матроса, который, обвязавшись канатом, бросается в бушующий хаос шторма и спасает тонущего старика китайца. Сильно ударившись при этом о борт катера, Пряхин вскоре умирает в госпитале погранзаставы. Очевидно, желая вызвать к этому герою активную зрительскую симпатию (желание вполне законное — чем пронзительнее мы переживем гибель полюбившегося нам героя, тем острее будет наш нравственный протест против порожденного страхом вероломства китайцев), авторы усиленно и не без «перебора» акцентируют его озорную веселость, обаятельное жизнелюбие и жизнерадо-

стность. В Пряхине легко узнается распространенный образ бесшабашного рубахи-парня, шутника и остролова, не чуждого — на современный лад — и скептической иронии, и «анархической» бравады, но мужественного, отважного и верного. Однако и для этого героя находится контрастная краска, рассчитанная на то, чтобы зритель ощутил его не дежурным персонажем, а живым человеком. Краска эта — искренняя, застенчивая нежность бесшабашного Пряхина к любимой — к геодезистке Кате и ее маленькой дочери.

В почти бессловесной роли возлюбленной Пряхина Кати (буквально несколько реплик в течение фильма!) С. Тома трепетно переживает тот этап горькой судьбы своей героини, когда она только начала оправляться от тяжелого душевного потрясения после трагической гибели мужа-геолога. В душе ее рождается уверенность в том, что она не только любима, но и сама любит вновь, что возможно новое счастье. Эти робкие, нежные ростки зарождающейся веры в жизнь смяты и выкорчеваны непоправимым несчастьем — смертью Пряхина... Образ Кати в отличие от многих других в фильме далек от распространенных экранных стереотипов. Однако предельно обостренный драматизм судьбы словно бы преследуемой злым роком женщины никак не увязан с основной проблематикой фильма и поэтому вызывает ощущение искусственности, неорганичности по отношению к общему фону фильма. Здесь можно говорить об известной «избыточности» драматургического содержания образа, о его очевидной и неоправданной автономности, никак не сопряженной со стержневым сюжетным развитием.

А в ряде других случаев наблюдается нечто противоположное — дефицит, если не полное отсутствие, значительного драматического содержания. Вот, к примеру, доктор, пребывающий в состоянии постоянной тоскливой задумчивости. Причина ее, как нам дают понять, кроется в том, что когда-то в молодости он предпринял неверный, по его нынешнему разумению, шаг, уехав на Дальний Восток. Эта тоска души изображена опытным актером В. Заманским достаточно веско. Но сказать о



его героем что-либо еще и тем более соотносить эту его ипохондрию с основной темой фильма едва ли возможно. Матросы-пограничники, друзья Пряхина, и вовсе различаются лишь по цвету волос: один из них кавказского типа молодцеватый брюнет, другой — рязанского облика блондин...

Впрочем, правомерно ли вообще требовать какого-то существенного драматического содержания, да к тому же еще связанного с идеей произведения, от персонажей эпизодических, так сказать, мелькающих и исчезающих в волнах основного сюжетного течения, на стремнину которого без устали выгребают центральные герои? Думаю, что правомерно. В этом убеждает опыт нашей — давней и недавней — кинематографической классики (не

говоря уж о примере великих классиков драматургии) да и достижения современной кинематографической практики. В таких фильмах даже самый, казалось бы, незначительный, «фоновый» персонаж не только индивидуально выразителен, но — что необыкновенно важно — содержание, смысл этой выразительности активно участвует в формировании, выстраивании общей идеи произведения. Вырежьте из «Баллады о солдате» сыгранного Е. Урбанским фронтовика-инвалида, и вы не просто ощутите исчезновение некоей колоритной подробности, но обнаружите зияющую брешь в

*«Люди в океане»,
Батищев — Б. Сморчков,
Стрельникова — Л. Удовиченко*

говоря уж о примере великих классиков драматургии) да и достижения современной кинематографической практики. В таких фильмах даже самый, казалось бы, незначительный, «фоновый» персонаж не только индивидуально выразителен, но — что необыкновенно важно — содержание, смысл этой выразительности активно участвует в формировании, выстраивании общей идеи произведения. Вырежьте из «Баллады о солдате» сыгранного Е. Урбанским фронтовика-инвалида, и вы не просто ощутите исчезновение некоей колоритной подробности, но обнаружите зияющую брешь в

концепции фильма! Беда в том, что многие наши сегодняшние фильмы могут быть подвергнуты подобной операции без какого-либо заметного ущерба. В этом смысле рецензируемый фильм не исключение.

Однако возвратимся к тем его героям, в чьих действиях, мыслях, переживаниях так или иначе реализуется основной авторский замысел. Кроме Орехова, Пряхина, Батищева, о которых уже шла речь выше, это, конечно же, китайские рыбаки.

В том, как они изображены, нет предвзятости. Это не исчадия ада, не демоны зла, а прежде всего простые трудовые люди. Характеры рыбаков очерчены с разной степенью отчетливости, но по крайней мере троих авторы пытаются обрисовать неоднoliniейно, объемно, в борьбе разнонаправленных душевных движений.

Как во всякой группе, здесь есть лидер — это Ван, человек, видимо, бывалый, немало повидавший и переживший. Ван единственный из рыбаков умеет объясняться по-русски — когда-то в молодости ему довелось работать на заводе в Порт-Артуре. Пользуясь уважением и доверием своих товарищей, он выступает их представителем и ходатаем. Он первым задумывается об ожидающих их в Китае репрессиях и просит Орехова «тихо» отпустить рыбаков. А убедившись, что склонить капитана к нарушению долга не удастся, становится инициатором провокации, демонстративно разбивая в кабинете Орехова оконное стекло и нанося себе раны его осколками. «Это борьба!» — объясняет Ван спасенному Пряхиным старому рыбаку, который не может взять в толк, почему нужно считать советских людей «врагами» и за добро расплачиваться злом. Старик не забыл о дружеской помощи советских людей и в победе китайской революции, и в первых шагах мирного социалистического строительства. Но ведь и сам Ван помнит эти времена и едва ли убежден в необходимости и справедливости «борьбы» так же безоглядно, как молодой рыбак Лю, выросший уже в годы «культурной революции». Поэтому Ван первым горячо благодарит советских пограничников за спасение, называет их товарищами. Поэтому,

когда в госпитальной палате умирает Пряхин, Ван с искренним состраданием бросается помогать Кате. И не фальшивит, признаваясь капитану, что ему очень жаль погибшего матроса... В душе Вана острое противоборство страха перед расправой, которая ожидает рыбаков на родине, и подавляемой, но не угасшей совести. Эта неустойчивая, шаткая позиция не позволяет ему оставаться лидером, когда логика развития им же затеянной провокации требует от ее исполнителей все новых нравственных уступок, вплоть до преступления. В конце концов властный, энергичный, напористый Ван сникает, молчаливо уступает лидерство не ведающему сомнения Лю, который искренне убежден, что перед ним «враги», «советские империалисты» и в борьбе с ними пригодны любые средства. «Не надо о совести!» — кричит он в лицо капитану и, видимо, едва ли представляет, о чем речь, поскольку о совести ничего не сказано в «красной книжечке», а уж ее-то он, конечно, знает назубок. Пока решительный отказ Старика участвовать в провокации не стал помехой в ее осуществлении, Лю не испытывал к нему неприязни, ласково называл «дедушкой», шустро лез в воду, чтобы достать корзинку старика с прибитой к берегу шхуны... Но именно Лю добровольно берет на себя методическую травлю, а затем и убийство Старика.

По сути дела, оба они — и Старик, и его убийца Лю — жертвы маонизма. Лю, исповедующий его принципы, доходит до полного нравственного падения, утрачивает человечность. Старик физически погибает, потому что не приемлет этих принципов.

Менее интересны образы двух остальных рыбаков. Оба в годах, оба не имеют какой-то определенной позиции и готовы присоединиться к тому, кто в данный момент окажется сильнее, оба плачут, узнав об убийстве Старика. Наверное, в фильме можно было бы обойтись одним из этих персонажей-близнецов.

Ван, Лю, Старик — удача авторов фильма и, конечно, воплотивших эти образы корейских актеров (О. Ли, А. Суна, И. Хуаженья), владеющих той предельно сдержанной манерой исполнения, знакомой по работам японских и на-



ших среднеазиатских артистов, когда сжигающая героя страсть, переживание находят выражение не в подчеркнутой экспрессии жеста, не в многообразии оттенков мимики, а порой лишь в блеске прищуренных глаз, в том, как чуть дрогнет мускул у бесстрастно сомкнутых губ... Особенно мастерски эта манера воплощена в игре О. Ли, исполняющего роль Вана.

Столь подробный рассказ о людях, населяющих фильм, может создать у читателя иллюзию, что фильм держат характеры. Но это не так. Как ни пытались режиссер и актеры преодолеть функциональную заданность образов, им все-таки не удалось уйти от драматургических стереотипов, положенных в основу сцена-

*«Люди в океане».
Пряхин — Б. Галкин,
Катя — С. Тома*

рия. Не раз ловишь себя на мысли, что эту новую для нашего кино ситуацию можно было бы разыграть сильнее, драматичнее, психологически тоньше. Главный интерес в картине вызывает, конечно же, сама необычная сюжетная коллизия, поданная остро, экспрессивно, с хорошим чувством кинематографической фактуры. Режиссерский почерк П. Чухрая стал решительнее, крепче, свободнее по сравнению с его первой картиной.

Динамична, центростремительна сюжетная композиция фильма. Он начинается торжест-

венным, как ритуал, эпизодом: на берегу, на серо-стальном фоне океанских просторов идет развод пограничного караула. Океан спокоен, но в самой его бесконечности таится нечто тревожное, угрожающее... Ощущение скрытой опасности эмоционально поддержано музыкой. Экспозиция намеренно затянута, чтобы ощущение «что-то должно случиться» прочно поселилось в нас. Камера здесь берет на себя главную роль. Сюита океанских пейзажей так выразительна, так экспрессивна, что, кажется, сквозной штормовой ветер гуляет в зале. И вот он грянул, шторм! Драматическое напряжение достигает высшей точки во время шторма, когда советские моряки спасают терпящих бедствие китайских рыбаков. Затем напряжение заметно падает, но уже здесь, в повествовательных эпизодах, появляются вестники скорого обострения действия: по сообщению метеослужбы, в районе острова ожидается цунами. Чтобы показать, как опасна угрожающая героям стихия, авторы дают короткую врезку детских воспоминаний Орехова, которому довелось пережить цунами, унесший жизнь его матери; белесоватая, мертвенная высвеченность этих черно-белых кадров делает их жуткими, зловещими. И следом еще два плохих известия. Рыбаки воспротивились отправке на материк. Состояние Пряхина резко ухудшилось.

Далее три основные сюжетные линии — или темы, — переплетаясь и пересекаясь, с нарастающей энергией движутся к своим кульминациям. Умирает Пряхин; раздражается цунами, заставивший людей срочно эвакуироваться в сопки; Лю убивает Старика. И вот финал. Цунами утих. Люди возвращаются на место, где только что была застава... Матросы несут гроб с телом Пряхина. Китайцы несут убитого Старика. Гроб помещают в пассажирскую кабину вертолета, туда же усаживаются китайские рыбаки. У взлетной площадки — капитан Орехов, мичман, Катя с дочерью... Вертолет набирает высоту, все шире распахивается океанская даль — суровая, хмурая, таинственная...

Как видим, финал открытый. Неизвестно, как поведут себя китайцы на материке — будут ли они после всего пережитого снова

настаивать на своей лживой версии? Во всяком случае, Лю будет стоять на своем... Ситуация по-прежнему напряжена, ее решение вынесено за рамки сюжета. Финал рождает тревожное ощущение незавершенности. Однако для авторов, очевидно, не столь уж важно, чем завершится эта конкретная ситуация. Их значительно больше заботит, что подобные ситуации вообще возможны. И картина вновь возвращает нас к кадрам развода пограничного караула, к их устойчивым, уравновешенным композициям, к торжественным словам приказа, к алому полотнищу нашего государственного флага на серо-стальном фоне океана... Наши тревоги реальны, но реальна и наша уверенность: граница на замке.

Как видим, сюжетная композиция фильма не сводится к энергичному изложению динамичной фабулы. Она включает не только повествование о действиях героев, но как бы рифмует эти действия с образами стихии. Понятно, что океан, цунами присутствуют в фильме не только в своей природной сущности. Пейзажи в фильме — не эфетная декорация, а мощные образы, превосходно проработанные операторски. Они вплетаются в перипетии человеческих отношений, приподнимают, укрупняют их, ставят рассказанную в фильме историю в широкий контекст.

Заранее зная, что в основе фильма лежит актуальный материал международной политической жизни, обычно готовишься к просмотру двух-, если не трехсерийного киноповествования. Ведь сегодня и не слишком значительные, не представляющие большого общественного интереса замыслы стремятся обрести — и обретают! — столь желанную для многих кинематографистов многосерийность. После просмотра фильма «Люди в океане» с удивлением — причем приятным — обнаруживаешь, что его демонстрация длилась ровно один час и двадцать минут.

Между тем мы посмотрели — при всех критических замечаниях — хорошую политическую картину на классической «площади» в восемь частей. Фильм не только занимательно и эффектно излагает весьма серьезную драматическую историю — он будит мысль. Посмотрев,

думаешь о том, как несправедливые, антигуманные политические идеи искажают, деформируют человека, духовную структуру личности. И о том, что за несправедливые идеи и политику своих руководителей народу приходится расплачиваться не только материальными лишениями и бедствиями, но и невосполнимыми утратами духовных и нравственных ценностей. И, может быть, о том, что твердость, непреклонность в защите справедливой, гуманной идеи не исключает, а, наоборот, предполагает великодушие. Да и о многом еще, не менее важном...

Ан. Вартанов

Сердце хирурга

«СЕРДЦЕ»

Сценарий Л. Гуревича. Режиссер Л. Бакрадзе. Операторы А. Шафран, К. Вальдес. Грузинская студия научно-популярных и документальных фильмов, 1980.

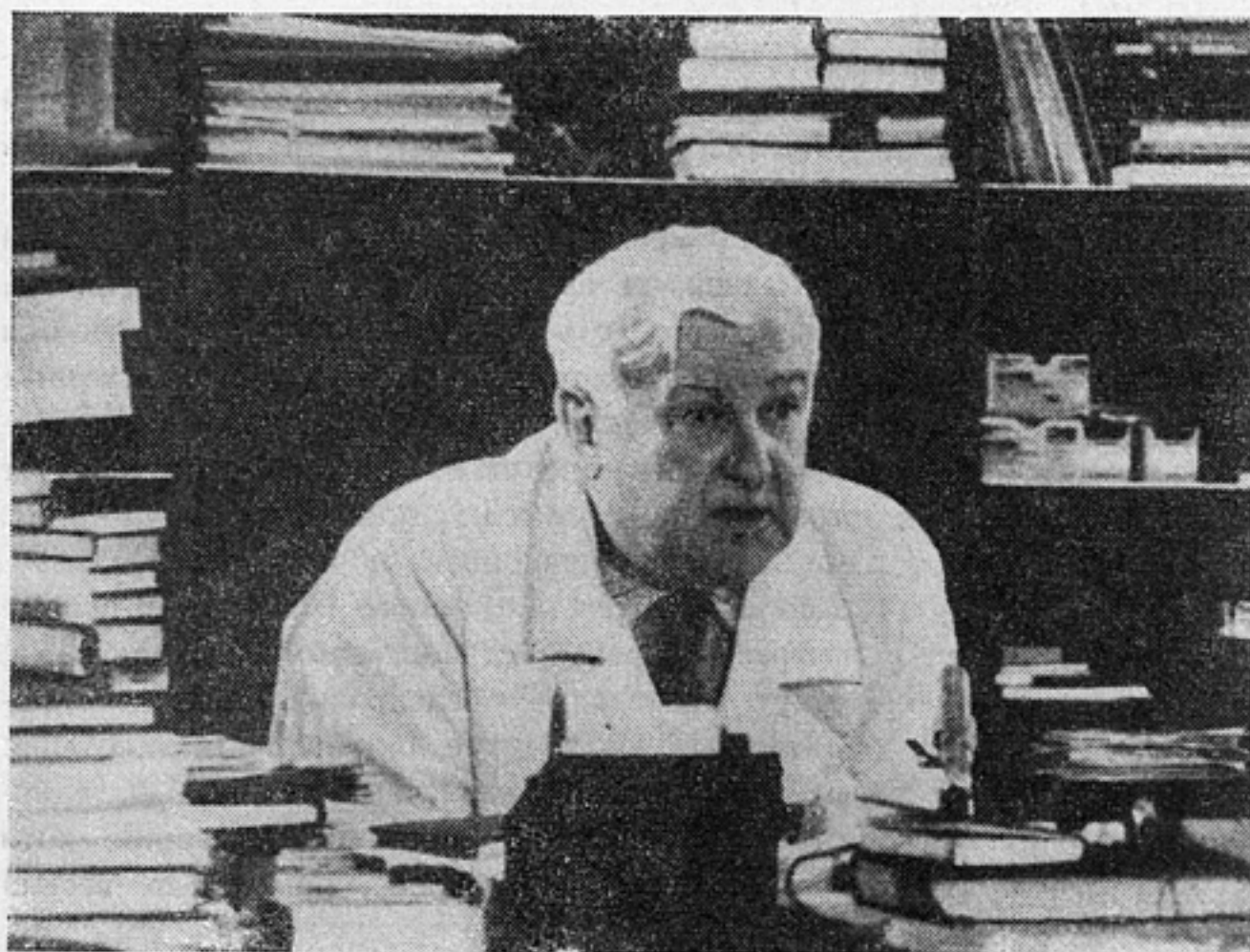
Все в этом фильме очень просто и вместе с тем строго подчинено одной, проходящей от начала до конца мысли.

Простоту ощущаешь во всем, начиная от немудреного названия, бесхитростно обозначающего предмет, о котором пойдет затем речь, и кончая характером документальных, ни на грань не отходящих от естественного течения событий съемок. В самом деле, все 1307,5 метров, составляющих фильм, сняты в Институте сердечно-сосудистой хирургии имени А. Н. Бакулева АМН СССР — головном нашем центре по проблеме «Хирургическое лечение болезней сердца и сосудов». И рассказывает фильм об операциях на сердце, самом сложнейшем, наверное, разделе современной медицины. Причем об операциях самых маленьких пациентов — детей, родившихся с неизлечимыми болезнями сердца.

Любая сердечная операция полна опасно-

сти, операция же на сердце младенца драматична вдвойне. Ребенок не осознает грозящей ему беды, он не участвует и в обсуждении ситуации, в принятии решения, которое тяжким бременем ложится на плечи родителей и врачей. И еще: если у взрослого человека чаще всего есть выбор — делать операцию или попробовать те или иные медикаментозные методы лечения, то для маленького сердечника нет альтернативы. Вернее, она обретает трагический смысл: или операция — или... С этой суровой ноты и начинается фильм. Еще до титров, в прологе, мы видим первые встречи врачей с маленькими пациентами. Идут тщательные обследования, беседы с родителями. И, в итоге, неумолимый приговор: ребенок болен неизлечимой болезнью, единственный шанс на спасение — операция, хотя она опасна, очень опасна, риск здесь весьма велик.

В таком зачатке повествования перед автором сценария Леонидом Гуревичем открывалась соблазнительная возможность создать некий «врачебный детектив»: зрители, ввергнутые в атмосферу опасности и страха, трепещут в ожидании исхода операции, хирурги, эти супермены медицины XX века, готовятся творить на наших глазах чудеса... Авторы фильма отказались дополнительно нагнетать напряжение: оно и так велико, когда смотришь, как в грудной клетке ребенка, вскрытой скальпелем врача, трепещет больное сердце. И этот отказ от сенсаций на сенсационном материале, пожалуй, один из принципов фильма, последовательно в нем проведенных. Сложнейшая область современной медицины, успевшая, с легкой руки журналистов, обрести ореол своеобразной романтики, на самом деле является не только эффектным творчеством, но и кропотливым, изнурительным, ответственным трудом. На этой позиции стоят не только создатели фильма «Сердце», но и его герои — хирурги. Директор института профессор Владимир Иванович Бураковский, очень ревностно относившийся к тому, каким получится будущий фильм, не раз касается в кадре темы: подлинная жизнь хирурга и ее экранное отражение. Человек



«Сердце»

прямой, чрезвычайно требовательный к себе и к окружающим, он не скрывает своих опасений, что лента, которую снимают о его институте документалисты, может оказаться похожей на многие ставшие уже штампами кинематографические образцы. «Мы всегда плюемся, когда идут фильмы о хирургах, — говорит Бураковский. — Как будто мы какие-то истуканы. Нигде я не видел в кинокартине настоящего врача-человека. Все как-то снимается и делается не по-человечески... Бураковскому очень хочется, чтобы после выхода фильма на экраны герои ленты не потеряли, по его словам, желания здороваться с кинематографистами.

Нельзя не заметить, что мнение выдающегося хирурга о фильмах, посвященных его коллегам, отличается крайней резкостью. Впрочем, так же беспощаден он и в оценке собственных дел. Такой уж это человек: все, с чем сталкивается Бураковский в жизни, вызывает у него бескомпромиссную оценку, неумолимое желание, сделав максимум возможного, снова поставить сделанное под сомнение. Характер Бураковского неожиданным образом придает фильму оттенок, весьма не-

привычный для произведений такого рода. Ведь лента рассказывает о замечательных врачах, мастерах своего дела, спасающих неизлечимо больных детей, — и тут же, в фильме, зритель слышит из уст директора института, человека, могущего по праву вкушать славу тех людей и того дела, которым посвятил себя, немало претензий к ним и к себе, нередко даже откровенно сердитые критические замечания.

Фильм лишен дикторского текста: в нем, кроме вопросов, задаваемых кинодокументалистами во время интервью, звучат только голоса героев: хирургов и детей. Голос Бураковского — самый звучный из всех. Директор института говорит о многих вещах и более общего свойства. С самого начала, когда он рассуждает о том, каким бы хотел видеть будущий фильм, Бураковский поднимает очень важную для него тему. «Самое главное, — говорит он, — показать, что в современной хирургии, в современной медицине один человек ничего не может сделать со своими идеями, какой бы он ни был талантливый, гениальный. А может сделать только коллектив, следовательно, он должен быть охвачен

единой идеей, единым духом. Все должны работать с большим энтузиазмом».

Мы привыкли, что в фильмах, рассказывающих о выдающихся представителях какой-либо профессии, герои говорят об особенностях своего дела: ведь зрители чаще всего мало что знают о нем по существу. Говорят, объясняя для нас что к чему, сообщают факты, подсказывают термины и названия, комментируют происходящее на экране. Свои профессиональные проблемы — и тем более проблемы отдельного коллектива — в таких случаях излагать не принято. Опять-таки считается, что зрителей это не интересует, да и негоже, как говорится, выносить сор из избы. Профессор Бураковский придерживается на этот счет точки зрения противоположной, и тут ему снова нельзя отказать в принципиальности: он, как мы помним, не признает фильмов, в которых о хирургах рассказывается в идиллических или же возвышенных тонах. Сам же он считает, что в хирургии побеждает не талант одиночек, но усилия коллектива. Поэтому разрешает кинематографистам снимать не только операции, интервью с хирургами, но и совещание, на котором он вместе с коллегами весьма откровенно обсуждает сугубо производственные вопросы. И тут Бураковский, в отличие от иных администраторов, которые не любят портить отношения со своими ведущими сотрудниками, самые серьезные замечания обращает в адрес тех, на ком как раз держится институт — старших хирургов, докторов наук, обладающих мировыми именами.

Сначала такой поворот дела обескураживает: кажется, что авторы фильма случайно подсмотрели и подслушали какое-то нетипичное собрание, на котором — бывает же так! — выплеснулись страсти, продиктованные минутными настроениями. Но и позже, уже у себя в кабинете, директор института не раз возвратится к тем мыслям, которые высказал с трибуны. Судя по постоянству, с каким он возвращается к ним, это для Бураковского принципиально важная часть его представлений о медицине, о хирурге, о его человеческом долге перед больными.

У хирургов, для которых сложнейшие операции на сердце стали важнейшей частью повседневных будней, каждодневной работой, естественно, не хватает нервной энергии и сил ежечасно воспринимать драматизм ситуации, с которой они сталкиваются, так же остро, как это делают другие, не связанные с медициной люди. (Хотя, как признаются врачи, привыкнуть к смертельному исходу нельзя.) Может быть, это и хорошо: в противном случае, наверное, руки перестали бы слушаться врача. Интересно, что Бураковский, именно с этой позиции не принимающий многие наши фильмы о хирургах, в своих требованиях к коллегам, сам того не замечая, исходит из предельной, почти идеальной модели. Он не хочет смириться с тем, что у врача со временем в работе появляется некий автоматизм: что-то врач начинает делать почти механически, не вкладывая себя в делаемое полностью. Бураковский не хочет поверить, что, к примеру, после не очень удавшейся операции хирург может оставить больного и уйти домой, поскольку настал конец рабочего дня. Не понимает и не принимает любого послабления, которое иной раз позволяет себе врач. Впрочем, и себе не дает поблажки, считая, что во всех недостатках своих подчиненных виноват прежде всего он сам. Так авторы фильма исподволь, ненавязчиво раскрывают перед нами нравственную программу, которую исповедует директор института и которую пытается внедрить в сознание всего коллектива, рисуют, в сущности, тот идеальный облик врача, какой должен быть нормой нашей повседневности.

Я уделил так много внимания позиции Бураковского не только потому, что она во многом отличается от всего того, что мы привыкли видеть в фильмах, посвященных той же теме, что и «Сердце». И даже не потому, что фигура директора Института сердечно-сосудистой хирургии занимает в картине центральное место. Самое примечательное тут состоит в том, что движущая сила, подлинное своеобразие фильма режиссера Лео Бакрадзе заключены в контрасте между увиденным и услышанным на экране.

Представьте себе, в самом деле, ситуацию, в которой оказывается зритель. Ему показывают врачей, буквально творящих чудеса. Людей, находящихся, как принято говорить, на переднем крае нашей и мировой медицинской науки. Полны благодарности к ним родители маленьких пациентов. И мы, зрители, также находимся в понятном умилении. Однако согласитесь, что такой фильм мог бы очень скоро исчерпать заложенные в нем возможности. Простота и ясность подачи материала, о которой мы говорили в самом начале, могла бы обернуться тем, что сегодняшней многоопытный зритель, сразу же разгадав — задолго до конца — направленность замысла кинематографистов, довольно скоро перестал бы реагировать на происходящее на экране эмоционально. А для ленты, подобной «Сердцу», такая зрительская реакция была бы равнозначна провалу. Значит, необходимо было найти какой-то поворот материала, при котором до конца сохранялась бы острота и свежесть его восприятия. Именно ради этого сценарист и режиссер и сделали главного героя своего повествования как бы и главным антагонистом его. Возможно, если бы такое мы увидели в сочиненном, игровом фильме, то не поверили бы авторам. Но тут мы имеем дело с документальным материалом: Бураковский в кадре говорит вовсе не то, что ему предложено говорить по сценарию, а то, что считает необходимым сказать и что, судя по всему, любит повторять изо дня в день.

Любопытно проследить в связи с этим структурное развитие драматургии фильма. В прологе, еще до титров, как уже говорилось, идут кадры осмотра больных детей и выносятся приговор: операция — единственный шанс к спасению, однако она чрезвычайно опасна. Затем вступает Бураковский с пожеланиями, о чем бы он хотел видеть будущий фильм. И тут им высказывается особенно важная для него мысль о коллективе, который должен, охваченный единой идеей, работать с энтузиазмом и полной отдачей. Затем следуют эпизоды, знакомящие с атмосферой института-больницы, с детьми, с семилетним Сережей Аргуновым — ему суждено прой-

ти через весь фильм. Вслед за этим на экране диспетчерское совещание, где выслушиваются данные о больных, назначается день операции, определяются бригады врачей разных специальностей, возглавляемые хирургом.

После этого идут несколько коротких интервью в операционной. Ведущим хирургам института задается по одному вопросу: В. Работникова спрашивают, о чем он думает утром, когда едет на операцию; Г. Цукермана — не стала ли для него его работа повседневностью; Г. Фальковского — как он относится к своим неудачам. Сначала кажется, что вопросы эти носят дежурный характер, что в них уже подразумеваются определенные ответы. Ну кто, подумайте, скажет, что утром перед операцией на сердце ребенка он полон безмятежной веселости, кто скажет, что он относится к своим неудачам, то есть к смерти маленьких пациентов, легко и не задумываясь. Но в ответе Фальковского, к примеру, есть определенное отклонение от ожидаемого: в отличие от иных своих коллег, предпочитающих традиционные, возвышенно идеальные суждения о труде хирургов, он говорит прозаически-жестким языком. Да, неудачи бывают, такое у нас дело, более того — неудач бывает много, но на них мы учимся, чтобы в дальнейшем не допускать тех же ошибок, а при смертельных исходах утешаешь себя надеждой, что, может быть, в будущем такие операции будут тебе удаваться: ведь кардиохирургия еще очень молодая отрасль медицины.

Все эти эпизоды составляют первую часть фильма (в нем — пять частей) — своего рода широкую экспозицию, введение в спор, который состоится потом. Одновременно, кстати сказать, первая часть работает и в традиционном драматургическом плане: развивается заявленная в прологе тема опасности, зритель готовят к тому, что сейчас он увидит, наконец, операцию на сердце, а затем будет с трепетом ожидать ее исхода. И все же авторы фильма не торопятся переходить к ожидаемому продолжению: операция, забегая вперед, скажу, будет показана много позже. А пока, в самом начале второй части, мы

«Сердце»



видим то самое совещание, о котором уже шла речь. На нем, кроме Бураковского, выступает еще один ведущий хирург института с рассуждениями о необходимости ввести в работу критерий операбельности. То есть переводя это на понятный всем язык, он предлагает с самого начала определять, стоит ли браться за операцию, не проще ли, понимая ее сложность, и возможность трагического исхода, отказаться от хирургического вмешательства, сославшись на его рискованность.

Вот тут-то и вступает в спор Бураковский. Он, как мы догадываемся, не раз слышал эти и подобные им аргументы от своих коллег и совершенно с ними не согласен. Он называет целый ряд сложных медицинских мер, которые могли бы, если бы их во-время применили, способствовать успеху операции. Но, кроме них, есть и простейшие меры, которые требуют лишь врачебной внимательности, простого неравнодушия. «Почему, — в сердцах спрашивает у всех присутствующих на совещании Бураковский, имея в виду обсуждаемый случай, — не забита была тревога, почему его не перевели на искусственное дыхание? Супертревога должна быть! Я пора-

жаюсь той инертности, которая у нас есть. Я прямо при всех говорю. Я просто жалуюсь коллективу, что я справиться со всем не могу... Ну, вы посмотрите, как ведут себя врачи, как ведут старшие...» и так далее.

Удивительное это зрелище — совещание крупнейшего в стране института, где знаменитые хирурги выслушивают упреки своего директора в... нерадивости. И тут постепенно начинаешь обретать истинное понимание происходящего на твоих глазах конфликта. Конечно же, дело не в том, что врачи недобросовестны, а Бураковский недостаточно ценит и любит своих подчиненных: напротив, он последовательно проводит мысль о коллективе института, как о самом ценном его достоянии. Сложность состоит в другом: Бураковский и его коллеги каждый день делают то, что еще никто в нашей стране не делал. Они, говоря красивыми словами, совершают прорыв в неведомое, работают на пределе человеческих возможностей. Наверное, в большинстве случаев и впрямь можно было бы, сославшись на объективные причины, признать больного ребенка неоперабельным, отказаться от спасения его жизни. Но надо бороться, надо на-

ходить в себе силы и искать каждый день все новые и новые пути к успеху. И тут, поскольку речь идет о непознанном, каждая мелочь способна оказаться решающей. Поэтому только напряжением всех сил, исключительным вниманием ко всем этапам операции, предельной тщательностью исполнения можно достигнуть желанной цели.

В этом контексте многие слова и поступки Бураковского обретают совершенно иной смысл. Перестает казаться шокирующим его заявление, что сестра — главное лицо в операционной и что она должна при надобности сказать хирургу: «Вы недостойно себя ведете, вы не можете стоять у операционного стола, я больше не буду, я сейчас вызываю директора и прошу, чтобы вас заменили...» Не кажется грубым записанный кинематографистами на магнитофон разнос, учиненный Бураковским кому-то из хирургов. Не выглядит дежурной фразой рассуждение: «Главное в моем положении директора и руководителя самому стараться быть безупречным».

Да, в такой работе всё и все должны быть безукоризненными! Ибо речь идет о главном — о жизни ребенка. Темпераментная атака директора на подчиненных в этом свете как бы дает фильму новое измерение, сообщает ему новое звучание.

После этого рассуждения безжалостные кинематографисты дают Бураковскому прослушать записанный ими на магнитофон его монолог. Кажется, что директор «пойман», что он начнет смягчать формулировки, оговариваться, но Бураковский настолько цельная и яркая, неистовая в своей преданности делу натура, что никакая половинчатость или забота о «декоруме» ему совершенно несвойственны.

Фигура Бураковского, конечно же, самое интересное и наиболее удавшееся в фильме. Она в определенной мере оттеснила на задний план многие другие фигуры: проходящие чередой — только в ответах на вопросы документалистов — хирурги оказываются недостаточно проявленными. Одеты в одинаковые белые халаты, они едва различимы, не очень ощутимы и их позиции в споре. Не вполне,

на мой взгляд, целен и замысел — провести историю Сережи Аргунова через весь фильм. Однажды представленный субтитром, Сережа затем все же растворяется среди других детей. Только проследив по монтажным листам развитие его темы, обращаешь внимание, скажем, на такую деталь, что мама Сережи, чтобы быть поближе к нему в трудные дни, согласилась пойти в институт работать уборщицей...

Причиной этих и некоторых других «записок» является и стремление авторов обойтись без дикторского текста, который мог бы пояснить что-то неразличимое в зрительном ряду фильма, и, конечно же, сложнейшие условия съемок в институте, где ни на шаг не отходили от заведенного образа жизни и работы ради кинематографистов. Некоторые съемки, кстати сказать, поражают тем больше: подчас бывает трудно сообразить, где находилась камера операторов А. Шафрана и К. Вальдеса, снимавших фильм, — порой создается впечатление, что ее держал кто-то из хирургов.

Впрочем, впечатляюще снятые сцены операции и реанимационного периода нужны в этой ленте не сами по себе. Как и схваченные телеобъективом фигуры родителей, оцепеневших в тягостном ожидании. Как и безмятежные песенки Шаинского, распеваемые не знающими, что им предстоит, детьми. Как и трогательные кадры зарядки, построенной в форме затейливой игры. Ведь все сюжетные линии в фильме в итоге подчинены одной, проходящей через него от начала и до конца теме. Теме труда врачей, в руках которых находится жизнь наших детей.

Поэтому предельно четко прочерчивается вывод кинематографистов, познакомивших нас с искусством героев фильма: чтобы спасти неизлечимо больных малышей, необходимо не только изумительное мастерство рук, высокий профессионализм врача, нужно еще беспокойное, неравнодушное, любящее человеческое сердце самого хирурга.



Д. Писаревский

Братья Васильевы: путь и метод

В нынешнем году советский кинематограф отмечает восьмидесятилетие со дня рождения своих замечательных мастеров — Георгия Николаевича и Сергея Дмитриевича Васильевых, нареченных в искусстве братьями. Их бессмертный «Чапаев», «Волочаевские дни», «Фронт» вошли в золотой фонд отечественной киноклассики. Написанные ими сценарии обогатили советскую кинодраматургию. Их работы о монтаже, их критика и публицистика дали пример живого и теоретически глубокого осмысления кинематографического процесса в целом.

Но здесь мы коснемся одной стороны богатейшего творческого наследия Васильевых — их вклада в развитие идейно-эстетических принципов социалистического реализма¹.

Особенно показателен в этом смысле «Чапаев» — фильм, знаменовавший достижение художниками идейной зрелости, высокого уровня мастерства драматургии и режиссуры, фильм, ставший вершиной их творческого пути.

Путь этот — пример счастливого сочетания

¹ Более подробно об этом см. в вводной статье автора к 2 тому Собрания сочинений братьев Васильевых, подготовленного издательством «Искусство».

художественного таланта с передовым, революционным мировоззрением.

Васильевы принадлежали к поколению художников, «революцией мобилизованных и призванных». С фронтов гражданской войны они принесли с собой заряд революционных идей и энергии, стремление отдать свои силы делу социального обновления мира. Сергей Васильев писал в дневнике: «Наша сила — в открытой партийности, в пропаганде самых передовых идей человечества, идей марксизма-ленинизма».

Победа там, где художник с наибольшей силой художественных средств, страстно, ярко и активно, наступательно борется за эти передовые идеи, на стороне нового — с отживающим и цепляющимся старым.

Задача советского художника — показать мощь и силу социализма, указать пути к коммунистическому обществу.

Утверждение — основа нашего социалистического искусства»².

Эти взгляды на задачи художественного творчества, вошедшие в эстетическую программу мастеров кино, полностью разделял единомышленник и собрат Сергея по искусству — Георгий Васильев.

От общих устремлений к пониманию путей, способов, методов достижения поставленных целей, к подлинной зрелости — философской и эстетической — режиссеры шли вместе с художниками своего поколения — в поисках, спорах, борениях, подчас ошибаясь, но неустанно стремясь уточнить и отстоять свои позиции в многосложном процессе кинематографического развития.

Формирование будущих режиссеров шло в период становления нового советского киноискусства, ярко заявившего о себе фильмами С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, Д. Вертова, А. Довженко, Н. Шенгелая. В размежевании с обветшалым кинематографическим наследием, в поисках новой эстетической природы экранного искусства Васильевы были на стороне смелых экспериментаторов, усилиями которых создавался монтажно-поэтический

² Дневник. Запись 1925 года. Личный архив С. Д. Васильева.

кинематограф, ставший ведущим направлением тех лет. Дружба с С. Эйзенштейном, работа в его «инструкторско-исследовательской мастерской» в конце 20-х годов оказала большое влияние на развитие эстетических взглядов Васильевых. Однако вторая половина 20-х годов показала не только художественную новизну и силу монтажно-метафорического кино — «патетического эпоса масс», — но и выявила ограниченность его поэтики и таких связанных с ней теоретических построений, как «монтаж аттракционов», «теория интеллектуального кино».

Новый этап в жизни общества, развитие запросов зрителей, появление в кино звука поставили в порядок дня поиски новых путей. Васильевы выходили на режиссерскую работу в переломный период. Это отразилось на направлении их экспериментов.

Первые три картины Васильевых как бы повторили путь развития всего советского кино 20-х годов. Начав с хроники, они смонтировали документальный фильм о спасении итальянской полярной экспедиции генерала Нобиле. «Подвиг во льдах» (1928) стал волнующей поэмой о героизме советского народа. В этой ленте Васильевы открыли новые эстетические возможности кинодокумента. В игровом кино они дебютировали фильмом «Спящая красавица» (1930). Он был нечеток по мысли. Авторы отдали запоздалую дань нигилистическим взглядам на классическое наследие в искусстве. Фильм был решен в канонах монтажно-типажного кино. В нем сказались увлечения формальными исканиями того времени. Лишь в своем третьем фильме — «Личное дело» (1932), посвященном рабочей теме, они подошли к созданию реалистических образов-характеров актерскими средствами. Свой поворот к искусству, где главенствует образ человека, они прямо связывали с глубокой мировоззренческой перестройкой, поясняя, что «идейный рост основной массы творческих работников, базирующийся на освоении марксистско-ленинской теории в искусстве, вплотную подвел к разработке проблем метода и стиля социалистического реализма. Большинство из нас уже понимало,

что для углубленного вскрытия и отображения действительности необходимы новые пути»³.

Переломным в этом смысле для них, как и для многих их сотоварищей по искусству, были события идейной жизни начала 30-х годов — Постановление ЦК ВКП(б) о перестройке литературно-художественных организаций, Первый съезд советских писателей и обсуждение на нем проблем творческого метода советского искусства. Именно в эти годы Васильевы всерьез обратились к изучению марк-

³ «Заметки к постановке». — См. в кн.: «Чапаев». О фильме. Кинофотоиздат, 1936, стр. 52.

*Братья Васильевы
на съемках фильма «Оборона Царицына».
Фото публикуется впервые*



систско-ленинской теории и эстетики, которые с тех пор прочно вошли в круг их духовных интересов. Занятия философией, историей, психологией, пристальный интерес к вопросам политики — все это вооружало верным подходом к осмыслению действительности, помогало формированию их эстетической платформы. Приведем несколько сформулированных ими постулатов и творческих задач: «Мы не просто фотографируем действительность, и не факт решает сам по себе дело, а его творческое опосредование, видение художника, понимание, проникновение в глубину этого факта, его претворение в новую образную форму, нахождение правильной образной системы — это и есть задача художника»⁴.

Васильевы твердо избрали свою специализацию — политический кинематограф. С. Васильев позже говорил о нем, как об основном направлении, «на путях которого кинематография поднималась на недостижимые высоты. Направление, которое шло по самому трудному и главному пути создания картин с ярко выраженной политической окраской, которые брали самую суть социальных событий и пытались раскрыть процессы революционного хода действительности»⁵.

В их замыслах и произведениях проступает генеральная тема: народ и революция, народ и партия. В свой «звездный час», после «Чапаева», вновь взяться за фильмы о гражданской войне было шагом в творческом отношении рискованным. Но для Васильевых приверженность этой теме была выражением их жизненной позиции. С середины 30-х годов, чутко ощущая нарастание военной угрозы, так же, как и в годы Великой Отечественной войны, они считали первейшим гражданским долгом создание произведений, помогающих военно-патриотическому воспитанию. Стержнем цикла их фильмов, посвященных народу на войне («Чапаев», «Волочаевские дни», «Оборона Царицына», «Фронт») — стали насущные вопросы партийной политики, воспитательная рабо-

та партии в массах, закономерность побед советского народа на фронтах гражданской и Великой Отечественной войн.

Большое место в раздумьях об искусстве занимали проблемы его эмоционального воздействия. «Мы, — писали Васильевы, — направляем все наши усилия в сторону разработки, нахождения и создания в кинопроизведении образов людей нашей эпохи, образов ярких, глубоких, сложных в своей простоте, заставляющих зрителя любить и ненавидеть, плакать и смеяться»⁶. Равнодушие зала они приравнивали к эффекту неразорвавшегося снаряда. «Любая советская картина, о чем бы она ни была, не имеет права оставлять зрителя холодным, она обязана захватить зрителя и заставить пойти зрителя за картиной»⁷.

Социалистический реализм Васильевы воспринимали широко, творчески. Он «в самой основе своей чужд какой бы то ни было стандартизации и представляет собой единство, внутри которого должны соревноваться не только остросталкивающиеся друг с другом творческие индивидуальности, но и различные системы выразительных средств»⁸. Широта и многообразие искусства социалистического реализма в их понимании сочетались с незыблемостью идейных критериев, с верностью жизненной правде. «Наше величайшее счастье, — говорил С. Васильев на творческой конференции кинематографистов, — что советский художник может опираться на правду, на действительность. Любому буржуазному художнику приходится изворачиваться и направлять свои творческие усилия на борьбу с этой действительностью, ибо она против него... Правда жизни на нашей стороне. Правда жизни утверждает нашу действительность»⁹.

Серьезность и новизна идейных задач, которые неизменно ставили перед собою Васильевы, требовали обновления художественного языка, нахождения все более емких и впечатляющих форм. Как и в области содержания,

⁴ Из выступления на творческой конференции, посвященной итогам года. 1947, 26 февраля. Архив «Ленфильма».

⁵ Из выступления на художественном совете «Ленфильма», 1957, 20 мая. Архив «Ленфильма».

⁶ «К человеку!» — В сб.: «Тридцать лет советской кинематографии». М., Госкиноиздат, 1950, стр. 210.

⁷ «Наш путь». — «Красная газета», 3 ноября 1935.

⁸ «За большое киноискусство». М., Кинофотоиздат, 1935, стр. 114.

⁹ Из стенограммы выступления на творческой конференции 26 февраля 1947 года. Архив «Ленфильма».

так и в поисках новых средств кинематографической выразительности Васильевы шли нехоженными путями. Их новаторский вклад в искусство социалистического реализма мы рассмотрим преимущественно на материале «Чапаева».

Замысел главного творения Васильевых был насквозь полемичен. Они вступили в спор, бросили вызов многому — и штампам поверхностного показа в кино гражданской войны, и стереотипам зрительских представлений о герое, и устоявшимся взглядам на кинематографический батализм. Всюду, в каждом пункте их обширной программы — творческий поиск новых способов постижения правды жизни, новых средств художественного утверждения высоких гуманистических идеалов нашего общества.

Главным, принципиальным открытием стало то, что «Чапаев» знаменовал собой победу кинематографа личности — сложной, самобытной, противоречивой, психология которой рассмотрена сквозь призму социальной действительности. Создание нового положительного героя было дополнено глубокой реалистической трактовкой классового врага. Эти главные открытия подкреплялись целым кладезем новаций и в обрисовке коллективного портрета народа, и в области выразительности кинематографических форм. Мы коснемся этого ниже. Здесь важно подчеркнуть, что поиски и открытия Васильевых (как и их известные срывы) выражали общие закономерности развития советского киноискусства. В их исканиях было много общего с художниками, творившими рядом, но они полнее и острее других выразили в «Чапаеве» переход кино к новой поэтике. Новаторство Васильевых в «Чапаеве» и в последующих фильмах состояло прежде всего в укрупнении критериев художественности, в наращивании диалектической сложности произведения. А это было непосредственно связано с их творческим методом. «Чапаев» стал знаменем целого этапа в истории советского кино, крупнейшим шагом в развитии социалистического реализма. Творческие и теоретические открытия Васильевых стали одним из самых значительных факторов,

прямо влиявших на всю художественную практику тех лет. Авторы «Чапаева» обогатили не только арсенал выразительных средств киноискусства, но и внесли свой вклад в разработку и развитие идейно-художественных принципов творческого метода советского киноискусства.



Начиная «Чапаева», режиссеры так формулировали свои задачи:

«Мы стремились к созданию картин, в которых наша великая перестройка мира была бы раскрыта через психику, поведение и поступки человека.

...Наше основное устремление — попытки разрешить проблему положительного образа в советском фильме, проблему становления образа нашего советского героя»¹⁰.

О том, как им удалось решить эту задачу, были написаны сотни страниц. Здесь важно подчеркнуть, что осмысление уроков «Чапаева» и последующих фильмов позволило самим Васильевым сформулировать положения, раскрывающие их творческую методологию, которая складывалась в русле искусства социалистического реализма.

Для Васильевых, разрабатывавших темы больших народных движений, эстетический идеал был связан с утверждением исторической правды Октября, с самоотверженной борьбой народа за свои социальные интересы. Их герои, подобно Чапаеву, не щадя жизни борются «за мужика да за рабочего», отстаивают завоевания пролетарской революции. Гуманизм их эстетического идеала выражается в том, что даже в противоестественных условиях войны герои не теряют своей человечности. Народный полководец Чапаев, который, казалось бы, в огне боев нашел свое жизненное призвание, в мечтах о будущем устремляется к мирной счастливой жизни.

С проблемой единства правды и красоты тесно связан важнейший принцип нашего творческого метода — отражение жизни в ее движении, революционном развитии.

¹⁰ «Ленинградская правда», 1934, 29 сентября.

Для Васильевых стало главным найти связь перемен, происходящих в герое, с общим историческим развитием.

Какой огромный путь на наших глазах проходит Чапаев, расставаясь со многими заблуждениями, в нелегкой борьбе, в том числе в борьбе с самим собой, как герой нового мира! Движением отмечен и образ комиссара, осваивающего новое для него военное дело. Изменяются, растут и Анна, и Петька, и другие персонажи чапаевского лагеря.

Герой «Обороны Царицына» донской казак Мартын Перчихин проходит в Красной Армии большой путь политического роста и созревания. Мотивы мести богатырям сменяются пониманием социальных целей гражданской войны. И таежные жители — бойцы дальневосточной партизанской армии в «Волочаевских днях» — проходят суровую школу иноземного нашествия, учатся не только ненавидеть захватчиков, но и воевать с ними.

То, как Васильевы в своих произведениях практически обогащали принципы творческого метода, расширяли сферу их применения, показывает сопоставление родственных явлений

художественной практики. Наше киноведение уже не раз соотносило фильм «Чапаев» с одноименной книгой Дм. Фурманова¹¹. Но в чем было значение проделанной Васильевыми работы с точки зрения потребностей быстро развивавшегося в те годы метода социалистического реализма?

Книга Дмитрия Фурманова была более насыщена фактами и в этом смысле протокольна; документальна. Следуя за автором романа в постижении исторического содержания времени, режиссеры создали жанр народногероической драмы. Васильевы, найдя в книге Дм. Фурманова прекрасную основу для фильма, выразили ее революционный дух и пафос средствами оригинального по сюжету, по образному строю кинематографического произведения. Принцип их подхода к историческому и к литературному материалу был крупным завоеванием всего советского кино.

Герой книги — остросоциален, ярок, колори-

¹¹ См.: Долгинский И. «Чапаев». Драматургия. М., Госкиноиздат, 1945; Писаревский Д. Рождение фильма. БПСК, 1974, 3 а к М. Народный фильм. В кн. «История советского кино», т. 3. М., «Искусство», 1973.



«Спящая красавица»



«Чапаев»

тен. Но задачу — прочертить его внутреннее движение — автор перед собой не ставил. Каким он увидел Чапаева при первом знакомстве с ним в 1919 году, таким он и уходит со страниц книги. Хотя Фурманов считал Чапаева «собирающей личностью», он все же списан с натуры, биографически конкретен. Писатель в каждом новом эпизоде освещает определенную грань уже сложившегося характера, шаг за шагом раскрывая его читателю. Васильевы же дают героя и его окружение в развитии. Воссоздание нравственно-психологического типа личности в ее становлении, динамике ее внутреннего мира — вот идейно-художественное завоевание Васильевых, в новых условиях конкретизировавших и обогативших новаторский принцип советского кино — принцип решения образа героя и образа народа в фильме, взятых, понятых в их единстве.

В книге в развитии дан только автобиографический образ автора, выведенного под именем комиссара Клычкова; Васильевы распространили этот принцип не только на центральный стержневой образ, но и на всех персонажей фильма. Показав рост революционной массы, динамику конфликтов между партизанщиной и организованностью, стихийностью и сознательностью, они пронизали мотивами развития всю картину. В этом состоя-

ло главное в режиссерском переосмыслении ими материалов Дм. Фурманова. Творческий метод, общий для книги и фильма, получил в фильме дальнейшее развитие. Образ Чапаева и эпико-драматический образ революции обогащены в нем еще одним измерением — взглядом в будущее, революционной перспективой.

Васильевы понимали, что новый герой должен на экране завоевать себе право на героизм. «Надо было, — писали они в «Заметках к постановке», — создать советского героя, не идя по линии обычных представлений о герое в батальной картине... Если вы преподнесете героя, наделенного сверхчеловеческими качествами, героя на котурнах, то вы услышите от зрителя: «Да, это действительно герой, но я таким быть никогда не смогу...» Вопрос в том, чтобы заставить зрителя убедиться в реальности героя, поверить образу на экране, полюбить его, захотеть подражать ему, — вопрос чрезвычайной остроты и важности...

В чем же заключалась трудность решения? Необходимо было, поднимая до легендарности образ Чапаева, заставить зрителя ему верить, как человеку, который может послужить примером, которому он, зритель, должен захотеть подражать. Именно в этом секрет огромного отклика аудитории, «сопереживания» ее всему происходящему на экране: когда действуют

Петька или Чапаев, зрительный зал реагирует на все их поступки, на каждую деталь... Зритель чувствует их близкими, чувствует в них таких же людей, как он сам, как каждый сидящий в зале»¹².

В умении обрисовать многогранность индивидуальных особенностей героев, их живую реалистическую характерность сказались освоение мастерами кино бесценных уроков отечественной художественной культуры. Здесь Васильевы были не только продолжателями славных реалистических традиций, но и открывателями нового. Их вклад в развитие концепции человека, характерной для искусства социализма, существенно обогащал творческий метод советского киноискусства.

Принципиально важным, например, явилось их стремление показать «людей, которые движут события, и события, которые движут и раскрывают этих людей». Они подчеркивали: «Взаимосвязь этих двух линий — линии человека и линии событий была для нас центральной творческой задачей в этой картине»¹³.

Роль и значение для эстетической теории социалистического реализма этих положений, выдвинутых Васильевыми в период работы над «Чапаевым», трудно переоценить.

В начале 30-х годов, когда у нас было опубликовано письмо Ф. Энгельса к М. Гаркнесс, положение о типических характерах в типических обстоятельствах, которые их окружают и заставляют действовать, многими истолковывалось односторонне — подчеркивалась лишь зависимость характеров от обстоятельств.

Васильевы задумались о более глубоких взаимосвязях. Заявленная ими художественная задача и ее решение в фильме имели огромное значение для развития творческого метода советского кино, помогали другим режиссерам глубже понять, что социалистический реализм знаменует собой новый тип художественного мышления, позволяющего постичь более высокий уровень диалектической связи индивидуального и общего, отношений индивидуума с окружающим миром,

личности и общества, человека и человечества.

Роль личности в формировании событий гражданской войны ярче всего раскрылась в образе Чапаева. Его воля оказалась способной остановить паническое бегство войск. Его личное участие в боях, его имя-знамя вели за собой бойцов в лихие атаки. Иные грани его полководческого таланта открылись в сценах заседания штаба и руководства боевой операцией по разгрому каппелевцев. Вместе с тем, мы все время понимаем, что ход событий, веления времени формируют характер героя. Сцены митинга, отдыха после боя, обороны в Лбищенске ярко прочерчивают линию нелегкой внутренней борьбы Чапаева с собой, преодоления им партизанщины.

С такой же мерой художественной убедительности режиссеры воссоздают судьбы остальных персонажей и обобщенную историческую судьбу народной массы.

Чрезвычайно характерна в этом отношении интереснейшая сцена фильма — сражение с офицерским полком каппелевцев, отражение «психической атаки». Ведь это не просто один из боев, каких было немало: здесь революционная армия вступила в противоборство с ударными силами белогвардейцев, что выразило самую суть исторического противоборства обеих армий. В драматургическом отношении эта сцена является кульминационной, стягивает в единый узел многие события и судьбы, отраженные в фильме.

Как вызревало, постепенно готовилось это событие, как рождалось оно из слияния множества поступков, устремлений, человеческих волей? Здесь немало слагаемых: мечта, с которой пошла в армию работница Анна, ее упорство в овладении пулеметом и поступок веселого, бесшабашного Петьки, по доброте душевной, по своему пониманию справедливости отпустившего взятого в плен казака Потапова, который и принес известие о готовящейся атаке; действия Чапаева, всю ночь разрабатывавшего план сражения и решительно пресекающего «бузу» в кавэскадроне; и сам ход сражения — предсмертные слова старого пулеметчика, разговор между красноармейцами в цепи; внезапное отступление некоторых

¹² Сб. «Чапаев». О фильме, стр. 58, 59, 64.

¹³ Там же, стр. 56.

из них; возвращение в цепь бегущих бойцов комбригом и комиссаром и героизм пулеметчицы Анны, подпустившей, не дрогнув, кап-пелевцев на предельно близкое расстояние, меткость ее огня, наконец, неукротимый порыв возглавляемых Чапаевым конников, атака которых решила исход боя, — все это впечатляюще раскрыло механизм события, творимого совместными усилиями многих людей.

А оно, в свою очередь, оказало огромное воздействие на них. Экзамен, выдержанный Анной, утвердил ее место в армейской семье, начдив с честью вышел из испытания в кавэскадроне. Возникший там острый социальный конфликт стал серьезным уроком для бойцов. После такого испытания вся чапаевская дивизия — и мы видим это в последующих сценах — стала качественно иной, более грозной для врага силой.

В дни выхода «Чапаева» Александр Довженко говорил: «Васильевы сделали огромную историческую работу, они сумели воскресить... Чапаева в более совершенном качестве. Мы увидели блески народного гения... гения огромных творческих масс, создавших революцию и создавших сегодня вторую пятилетку»¹⁴. Мы подчеркнули последние слова, — в них, на наш взгляд, чуткий художник схватил и выразил важный для проблемы народности искусства аспект современности, связанный с восприятием произведения массовой аудиторией.

В том, что «Чапаев» стал самым зрительским фильмом своего времени, сказалась новая, более высокая степень связи искусства с жизнью. Адресованность многомиллионной аудитории утверждала в кино новый уровень народности.

«Чапаев» и созданные после него другие фильмы Васильевых учат, что категория народности необходимо включает в себя современное звучание произведений в широком социально-психологическом плане. Наряду с этим (коснемся еще одной, пока еще мало изученной в киноэстетике стороны народно-

сти) важнейшим содержательным слоем их фильмов является выражение коренных особенностей русского народного характера, в том числе его устойчивых национально-психологических черт.

Фильмы Васильевых исконно русские: по жизненному материалу, по духу, по эмоциональному строю. Донося до зрителей тончайшие чувствования персонажей, их эмоциональные реакции на окружающее, ту «манеру понимать вещи», в которой выражается национально-психический склад народа, фильмы Васильевых открывают особенности темперамента, строя речи, юмора русских людей эпохи революции. В том, как они воспринимают горе и радость, каковы они в труде и веселье, в час подвига или смертельной опасности, узнаются черты именно русского нрава с его открытостью и дружелюбием, удалью и стойкостью, с его сметкой, с его душевной широтой и размахом. Отчетливость национального облика картин братьев Васильевых умножает их притягательную силу и, конечно, не только для русского зрителя, которому в них все свое, близкое, родное, но и для зрителей других стран, познающих в экранных образах Россию и русского человека.

Талант Васильевых был впоен народными истоками. Их творчество — продукт развития русской национальной художественной культуры. В нем сливались и находили выход в молодое искусство кинематографа многие из достижений демократической, народной отечественной культуры — от традиций русской литературной классики, завоеваний изобразительных искусств, опыта русского сценического реализма до неопределимых богатств народного творчества — былин, сказаний, музыкального и песенного фольклора. Широкое использование мотивов народного творчества стало одной из отличительных черт творчества Васильевых, их поисков взаимосвязи народного и национального.

Раскрывая в своих героях черты нового, рожденного революцией и советским строем народного характера, они в то же время докапывались до его глубоких корней, прослеживали его черты, идущие от далеких времен.

¹⁴ Довженко Александр. Собрание сочинений в 4-х томах, том 4. М., «Искусство», 1969, стр. 60, 63, 64.

С. Васильев, например, рассказывал во ВГИКе, что, решая сцену последнего боя Чапаева, когда его не могут сломить ни сотни вражеских солдат, ни броневик, ни пушка, они шли от народных былин, от описаний единоборства русских богатырей с втроесильным противником.

Характерам Чапаева, Петьки, рассказывал С. Васильев, они стремились придать черты, родственные героям былин, издавна свойственные русскому фольклору¹⁵. И для «Волочаевских дней» они также взяли из фольклора много партизанских легенд, которые ощути-мо повлияли на форму фильма, в чем-то близкого народному сказу.

В картинах Васильевых примечательна органическая слиянность образов народа и природы. Понять эту их особенность помогают мудрые «Заметки о русском» академика Д. Лихачева. Подчеркивая, что понятия «народ», «природа», «родина» выражены словами одного корня, он пишет, что красота природы, пейзаж становятся элементами нацио-

¹⁵ Кабинет ВГИКа. Стенограмма беседы С. Васильева со студентами.

нальной культуры, что русская культура издавна считала просторы родной земли эстетическим благом. «Воля вольная — это свобода, соединенная с простором... Русское понятие храбрости — это удаль, а удаль — это храбрость в широком движении, храбрость, умноженная на простор»¹⁶.

Вспомним запев «Чапаева» — необъятную ширь полей, холмы, перелески, залиvistый звон бубенцов, чапаевскую тройку, увлекающую за собой партизан. Вот где подлинная удаль! Во всем фильме — и в лирических пейзажах ухода Петьки в разведку, и в финальных кадрах, где широко, открыто, стремительно среди светлых просторов родной земли мчатся на бой с врагами красные конники и тачанки, — природа активно действующее лицо.

И отнюдь не случайно в фильме представлены не пустынные, выжженные солнцем заволжские степи, где сражались в ту пору чапаевцы, а дан обобщенный образ русской земли, той ее красоты, которая ближе всего народной душе.

¹⁶ «Новый мир», 1980, № 3, стр. 12, 13.



«Волочаевские дни»



«Оборона Царицына»

Осмыслив позднее пройденный совместно с собратом творческий путь, С. Васильев в тезисах о задачах кинематографа писал: «За национальное, народное искусство — золотой фонд интернациональной культуры мира»¹⁷.

Остановимся на проблемах партийности искусства.

Все, что наша наука вкладывает в это понятие — и высота марксистско-ленинского мировоззрения как решающее условие раскрытия жизненной правды, и строгая принципиальность в отстаивании классовых позиций и коммунистических идеалов, и живая страсть художников, — все это присутствует в произведениях Васильевых в высокой степени, с рядом существенных, присущих именно этим художникам особенностей.

Партийность в понимании Васильевых — не только идейный стержень раскрытия, типизации, оценки жизненных явлений, но и глубокая разработка темы руководящей роли пар-

тии. Отсюда — внимание к образам большевиков: комиссар Фурманов, Чапаев, рабочий-большевик Андрей — центральный персонаж «Волочаевских дней», коммунисты в «Обороне Царицына», «Фронте», наконец, образы Ленина и его соратников в картине «В дни Октября».

Действия ленинской партии освящены величайшей верой в людей, в силы народа. Вот характернейший эпизод из фильма «Фронт» — телефонный разговор коммуниста Огнева с командиром кавгруппы. Это лишь один из примеров диалогов, написанных Васильевыми в дополнение к пьесе А. Корнейчука:

О г н е в. ...Здравствуй, старик!.. Придется подождать... Сам знаешь, хочешь ударить — не растопыривай пятерню, а сожми кулак.

К о л о с. Ну да, но у меня кони десять часов не кормлены!.. Не выдержат!..

О г н е в. А хлеб у бойцов есть?

К о л о с. А... хлеб есть!

О г н е в. Кормите коней хлебом.

К о л о с. А люди?

О г н е в. Люди поймут... если они настоящие люди. И жди сигнала!..»

¹⁷ Тезисы выступления на творческой конференции по итогам 1947 года. Личный архив С. Д. Васильева.

Политическое искусство Васильевых программно отрицает открытую дидактику. И в этом тоже один из его уроков, плодотворно сказавшийся на последующем развитии кинематографа.

В фильмах Васильевых социально-политические мотивы непосредственно перетекают в остро трактуемую тему долга, верности, в широту общечеловеческой проблематики. Разносторонность и многогранность проявлений чувств героев воплощены при помощи всех богатств художественной палитры Васильевых, на которой и патетика, и лиризм, и краски гневного обличения, и теплый юмор.

В «Чапаеве» великая для нашего искусства тема партии впервые обрела на экране такую силу эмоционального воздействия. В нем вопросы партийной работы в массах стали непосредственным поводом конфликтов и столкновений героев, рождая в зрительском зале жгучий интерес, волнение, сопереживание.

«Все наше сегодня, — писали режиссеры, — это результат мудрого, умелого руководства партии»¹⁸.

С этими мыслями приступили Васильевы к постановке «Чапаева» — произведения, которому было суждено стать одним из первых ленинских фильмов, причем ленинских не потому только, что мысли его персонажей не раз обращаются к Владимиру Ильичу, а потому, что весь фильм раскрывает ленинский стиль и метод работы партии. Посланец партии в «Чапаеве» действует не поучениями, а делом, примером. Мы видим, ощущаем победу ленинской правды в людях. Ленинизм открывается и как сумма идей, и как чувство, живая страсть людей, и как практическая деятельность по переустройству мира. В том, как поднимаются и выпрямляются люди, как уходят в прошлое их заблуждения и предрассудки, заключена огромная и радостная красота созидания. Сказ о партии, наполненный таким человеческим содержанием, таким богатством чувств, находит прямой путь к сердцам зрителей.

Партийность произведения предстает как

эстетическая категория в показе не только правоты, но и красоты партийного дела.

Воспитателем масс в фильме выступает не только комиссар, но и постигающий ленинскую правду коммунист Чапаев. Он воспитывает бойцов своими средствами — личной отвагой, открывая им на своем примере, как надо воевать за народное дело. Программный для фильма вопрос: «Где должен быть командир?» и чапаевское «Когда надо, я сам впереди пойду» открывают еще одну грань — герою партии — герою долга и дела, которые отлились в ходе истории в моральный закон ленинской партии: «Коммунисты, вперед!»

В дни выхода картины на экран «Правда» в посвященной фильму передовой статье писала: «Чапаев» незримо и крепко умножает связь партии с массой. Массовый отклик зрителя — свидетельство тесного единения трудящихся со своей партией... Партия получила новое и могучее средство воспитания молодежи... Картина перерастает в явление политическое...»¹⁹.

Васильевы принадлежали к так называемой «ленинградской школе», об общих устремлениях которой в середине 30-х годов один из их коллег и товарищей по студии, С. Юткевич, писал так: «Мы боролись за целостный человеческий образ и характер, за доминанту реалистического, прозаического образа в кино, против элементов ложно понятой «поэтичности», против символики и фальшивой «монументальности»... на первый план мы выдвигали актера, как ведущую фигуру кинопроизведения»²⁰. Реализация этой программы, при всех различиях индивидуальных манер и стилей мастеров, ярко выделяла студию «Ленфильм» в кинематографе 30-х годов.

Васильевы писали в 1936 году: «...работать в общем русле метода социалистического реализма. Именно внутри этого метода мы сможем найти все многообразие форм, которые позволяют говорить о том, что неисчерпаема красочность советского искусства, что оно может работать любыми средствами, стилистиче-

¹⁹ «Правда», 1934, 21 ноября.

²⁰ Юткевич С. Человек на экране. М., Госкиноиздат, 1947, стр. 53—54.

¹⁸ «Чапаев». О фильме, стр. 54.

скими приемами, если все это объединяется внутри этим основным методом...»²¹.

Творческий метод, по убеждению Васильевых, выступает как объединяющее начало, как носитель родовых черт социалистического искусства, как основа его творческого и стилистического многообразия.

Это разнообразие форм художественного обобщения, эстетическое богатство метода позволило нашей теории позднее охарактеризовать социалистический реализм как исторически открытую систему правдивого изображения жизни²², дающую простор и для исследования наиболее ценных художественных достижений и традиций искусства прошлого, и для взаимодействия с передовыми прогрессивными направлениями мирового современного искусства, и, естественно, для взаимооплодотворения различных видов, жанров, течений социалистического искусства.

В «Чапаеве» Васильевы впервые в нашем киноискусстве с такой полнотой применили эти возможности метода. Речь идет и об освоении ими традиций и завоеваний старших искусств, и об умении синтезировать наиболее ценные творческие достижения различных художественных течений самого кино. Следует подчеркнуть, что в такого рода синтезе, на наш взгляд, заключена одна из важнейших внутренних закономерностей развития киноискусства. В поступательном ходе художественного процесса (обусловленном социальными влияниями времени, мировоззренческим и профессиональным ростом художников, совершенствованием технических средств кино, запросами зрителей) сложное взаимодействие, борьба и соревнование различных творческих течений на определенном этапе подводят к необходимости синтеза их передовых достижений. На стыке, казалось бы, полярных поэтик чаще всего возникает новое в области содержания и формы: появляются произведения-открытия, фильмы-вершины, с высоты которых открываются новые горизонты. Такой синтез — одна из прин-

ципальных особенностей метода социалистического реализма.

«Чапаев» дает огромный материал для изучения этого синтеза на всех уровнях и во всех сферах творчества.

Это, прежде всего, синтез эпоса и драмы в драматургии произведения, что было связано с нахождением новых принципов сюжетного строения. В фильме эпическая линия — борьба двух лагерей — очерчивает круг событий, стягивает их в единый узел, насыщает единым пафосом. Это как бы основа, на которой выткана драматургическая ткань фильма. Главное происходит внутри каждого из лагерей, где взаимоотношения людей, истории характеров раскрываются в острых противоречиях, конфликтах.

М. Горький увидел причины успеха картины в том, что «Васильевы пошли по верной дороге сюжетного искусства. Сюжет, то есть связь жизненных явлений, выраженная через людей, через их поступки и чувства, — оеновой стержень картины, ее скрепа и сила»²³. Подлинными учителями Васильевых он называл Шекспира и Толстого.

С. Эйзенштейн в свою очередь подчеркивал, что авторы пошли «вперед, к новому виду сюжета. Сохраняя эпическую форму, популярную для начала нашего кино, авторы внутри ее сумели обрисовать такую яркую галерею героических личностей, как это раньше удавалось разве только замкнуто фабульным традиционным сюжетам». Он сравнивал сюжетное строение «Чапаева» с историческими хрониками Шекспира²⁴.

Отмечая плодотворность уроков, почерпнутых у величайших писателей-классиков, не следует забывать и о том богатстве идей, образов, художественных решений, которое могла дать Васильевым современная советская литература. Здесь, если взять только произведения о гражданской войне, кроме «Чапаева» Дм. Фурманова, Васильевы могли приглядеться к очень многому. Перед ними были интереснейшая

²¹ «Мастера кинорежиссуры о социалистическом реализме». М., Изд-во Госкино СССР. 1979, стр. 89.

²² См.: Марков Д. Проблема теории социалистического реализма. М., «Художественная литература», 1975.

²³ Цит. по: «Искусство кино», 1960, № 2, стр. 112—113.

²⁴ Эйзенштейн Сергей. Избранные произведения в 6-ти томах, т. 5. М., «Искусство», 1967, стр. 52.

«Фронт»



обрисовка взаимоотношений героя и массы в «Железном потоке» А. Серафимовича, галерея образов фадеевского «Разгрома», реалистические зарисовки людей и эпохи в романах «Сестры» и «Восемнадцатый» год» А. Толстого, революционная романтика и пафос книги «Как закалялась сталь» Н. Островского.

Уроки психологической глубины и жизненной противоречивости Григория Мелехова, сочетания исторического и бытового давали первые три книги «Тихого Дона» М. Шолохова. Наконец, смелые поиски новой драматургии несли в себе пьесы «Любовь Яровая» К. Тренева, «Разлом» Б. Лавренева, «Бронепоезд № 14-69» Вс. Иванова и особенно близкая «Чапаеву» «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского. Отмеченные нами произведения (их перечень мог бы быть продолжен) составляли живую художественную среду, в которой рождался «Чапаев».

Коснемся динамического синтеза различных средств кинематографической выразительности. На этапе перехода от немого к звуковому кино очень остро стояла проблема соотношения слова и изображения. Высоко оценивая революционизирующую роль звука в кино, Васильевы трезво учитывали и потери, возникшие на пер-

вом этапе овладения этим элементом киноязыка — многословие, замену поступков речью, недооценку визуальных средств воздействия. Подлинные рыцари кинематографа, они стремились возродить его изобразительную культуру, найти приемы, позволяющие экономить слово. Вспомним «урок тактики», речь Чапаева на митинге или беседы Полковника в салон-вагоне. Это — «разговорный» кинематограф. Но рядом — почти лишенная слов сцена исполнения «Лунной сонаты», молчаливые эпизоды прощания с Фурмановым, обороны в Лбищенске, трагического единоборства в финале. Эти сцены впечатляют без слов, воздействуют идущими от опыта немого кино средствами. Органическое слияние визуальных приемов воздействия с живой человеческой речью, с широкой и разнообразной передачей шумов и звучаний природы, с музыкой, песнями сделало фильм по-настоящему звукозрительным.

В самом замысле слить эпическую легендарность героя с его реалистической трактовкой, с бытовой конкретностью среды содержалась сложнейшая задача сопряжения различных художественных систем, синтеза того, что принято называть «поэтическим» и «прозаическим» кинематографом.

В фильме они сливаются органично. Реалистический показ людей и событий «в формах самой жизни» сочетается с яркими поэтическими решениями. Как это делалось? Несколько сценарных вариантов прозаических, перегруженных бытовыми деталями прологов к фильму авторы заменили поэтическим запевом, где Чапай как бы прямо из легенд и народных сказов врывается в фильм на лихой тройке, оставив бегущих, устремляет их в атаку. В этой сцене легендарная тачанка прозаически заменена городским фаэтоном, и этот запев, давая образ героического порыва, служит поэтическим камертоном фильма, сливает в себе и решение общей темы, и раскрытие характера героя, и его взаимоотношения с массой.

Средствами поэтического обобщения решения народная сцена отражения «психической атаки». Поведение бойцов в цепи, их реплики абсолютно правдивы, подчеркнуто прозаичны. Метафоричность здесь не в деталях, не в отдельных решениях, а в том, что сцена в целом несет в себе мысль о непобедимости трудового народа.

Массовые народные сцены не стали фоновыми для сцен камерных, психологических. Одни кульминационны для эпической линии фабулы, другие определяют нарастание конфликтов, раскрывающих характеры. Эта новая кинопроза не прерывала традиций монтажно-поэтического кинематографа, лучшие ленты которого были выражениями социалистического реализма на этапе 20-х годов. «Чапаев» в этом смысле был их восприимчивым, продолжая и патетическую эпическую драму масс «Броненосца «Потемкин», и психологическую разработку характеров, начатую Пудовкиным в фильме «Мать». «Конечно, это замечательные «родители» — говорили, шутя, Васильевы, — папой и мамой мы довольны. Но не только они были «родителями» «Чапаева»²⁵. Он воспринял опыт и прозаических «Путевки в жизнь» и «Встречного», прокладывая пути к массовому зрителю, и своеобразную поэтику «Окраины». Органическое слияние кинопоэзии и прозы создало произведение нового типа. Подчеркнем это, ибо

и до и после «Чапаева» было немало кинематографических «кентавров». Так, например, критика отмечала, что во «Встречном» эпизоды «белой ночи» выглядели островком поэтического кино. Такие же упреки раздавались позже в адрес первой части «Юности Максима», где эпизоды новогоднего веселья были возвратом к поэтике монтажного кино. Смещения такого рода выглядели, как полагали тогда некоторые, стилистической эклектикой. Не избежали этого в своей предыдущей немой ленте и Васильевы. Только в «Чапаеве», по их собственному определению, им впервые удалось наметить правильное соотношение приемов киновыразительности, выдвинутых советской кинематографией в процессе ее роста, приемов, идущих от так называемого «аттракционного» и «монтажного» кино, и приемов, идущих от раскрытия человеческих образов с их психикой, от сложных противоречивых средств актерской игры»²⁶.

Мастерское владение режиссерами монтажом определило высочайшие завоевания фильма в этой области. При внешней простоте и ясности сцепления эпизодов авторы добились острой выразительности, богатства ритмического строя фильма. Например, темп эпизода в салон-вагоне замедлен, этот эпизод монтируется с быстрыми напряженными сценами в чапаевском лагере, где жизнь бьет ключом, и это создает ритмический контраст, который становится средством образного раскрытия темы.

Виртуозным ритмическим рисунком отмечена одна из наиболее волнующих сцен фильма — отражение «психической атаки». Ее решение вошло в историю мирового кино как один из классических образцов звукозрительного монтажа. Художественная практика Васильевых утверждала стилевое многообразие и богатство формообразующих возможностей социалистического реализма.

Многие кинематографисты поначалу не увидели в картине никаких режиссерских открытий. Но такая «незаметность» режиссуры и была важным стилистическим новшеством Васильевых.

²⁵ Сб. «За большое киноискусство», стр. 111.

²⁶ «Чапаев». О фильме, стр. 54, 64.

По-новому фильм решал вопрос о соотношении реалистической верности действительности и романтической приподнятости, о мере условности в кинопроизведении.

М. Горький отмечал, что у крупных художников реализм и романтизм всегда как будто соединены. Это мы наблюдаем и у Васильевых. Они воспроизводят жизнь в ее зримых, земных приметах. Но широко пользуются и романтическими красками. В этом смысле экранный Чапаев гораздо романтичнее героя одноименной книги Дм. Фурманова. Начдив, который не раз в фильме с юмором показан в затрапезном виде, перед решающим боем на высоком холме, на белом коне возвышенно красив, величествен.

Разговор о стиле художников был бы неполон без упоминания о том, что основой их творческой программы было осознанное стремление создавать зрительский кинематограф, обращенный к многомиллионной аудитории, доступный и понятный массам. Органическая связь со зрителем сыграла исключительную роль в формировании их режиссерского стиля, взглядов на творческое самовыражение. По самокритичному признанию режиссеров, в своих

ранних постановках они были «слишком лично самолюбивы», пользовались приемами, заимствованными у людей ради ублажения творческого эгоизма, ради похвалы. Идейная и художественная зрелость принесла сознание того, что «задача не в эгоистическом стремлении выявить самого себя, задача в том, чтобы выявить сущность произведения, выявить основные идеи... выявить наиболее ярко, наиболее полноценно, наиболее образно. Только тогда мы сумеем добиться настоящего контакта с нашим советским зрителем»²⁷.

Ощущение этого контакта вооружило критериями, помогающими провести грань между авторской субъективностью и субъективистским произволом. Постепенно пришло понимание того, что «самое страшное — если мы будем удовлетворены своей работой и не получим удовлетворения от тех, для кого мы эту работу делаем. Самое замечательное для художника Советской страны — это чувство полного единения со своим зрителем. Это единение говорит о том, что картина бьет в цель, что она движет зрителя вперед, что она заражает его

²⁷ Сб. «За большое киноискусство», стр. 112.

«Герои Шипки»



теми же чувствами и мыслями, которые вложил в нее художник»²⁸.

Начиная с «Чапаева» решающей чертой их стиля стала простота, понятность, доступность кинематографического языка. «В нашей режиссерской работе, — писали они в своей заявке на фильм, — мы, используя весь могучий арсенал кинематографической выразительности, в то же время будем бороться за максимальное очищение киноязыка от всякого рода ненужных ракурсных и монтажных «изысков». За простоту в лучшем смысле этого слова»²⁹.

Это стремление Васильевых смыкалось с такими тенденциями в художественной культуре тех лет, как борьба за чистоту и ясность литературного языка, которую вели М. Горький, А. Толстой.

В понимании Васильевых, простота киноязыка далека от упрощенного, натуралистически протокольного показа действительности. Она — результат точного и филигранного художественного расчета, страстных поисков выразительности формы.

Какую бы сцену фильма мы ни взяли, в ее пластическом и звуковом решении нет ничего лишнего, отвлекающего. Да и снят фильм без операторских ухищрений. Кадры «Чапаева» своей правдивостью, простотой изобразительного решения напоминают кинохронику времен гражданской войны. Эта скромность, как бы документальность изобразительного решения и рождает ощущение достоверности, подлинности экранного действия. Все это было по достоинству оценено зрителями, ощутившими в предельной простоте языка фильма подлинную красоту, чуждающуюся любых прикрас. В отсутствии внешних эффектов заключался самый сильный эффект. Эта была «безыскусственность» подлинно большого искусства. Уважение к зрителям исключало уступки упрощенчеству. Васильевы стремились вести зрителей за собой, поднимая их эстетический уровень. В этом смысле их творчество стало значительным шагом вперед по пути сближения высокого искусства с самыми широкими массами.

Последующие картины Васильевых отмече-

ны устойчивыми чертами стиля, начало которому положил «Чапаев», но только чертами, ибо авторский стиль не есть нечто неизменное. Так, широкий эпический сказ «Волочаевские дни» гораздо более фольклорен, чем «Чапаев», что было справедливо отмечено современной фильму кинокритикой. Индивидуальный стиль Васильевых менялся в связи с их творческим развитием, с новыми запросами времени. В середине 50-х годов общее повышение требований к отображению исторической правды в киноискусстве, значительное усиление эстетики документализма обусловили многие особенности исторической хроники С. Васильева «В дни Октября». Решительно и бескомпромиссно уходя от стилистики близких по теме картин предшествовавшего периода, режиссер в своем последнем фильме обогатил поэтику историко-революционных лент чертами документализма и этим внес определенный вклад в Киноленинскую школу.

Метод социалистического реализма дал широчайший простор для творческих поисков братьев Васильевых. Выражением плодотворности его принципов стал их самобытный кинематограф — искусство крупных характеров, драматических судеб, раскрывающее личность в социальных битвах века, искусство, несущее яркую мысль и живую страсть.

Именно этим Васильевы вошли в историю отечественного и мирового кино. Непотускневшая сила их лучших фильмов (пять из которых были восстановлены и повторно выпущены в 70-е годы, прошли по экранам многих стран мира), их эстетические взгляды — крупный вклад в развитие нашего творческого метода.

Наследие их живо и плодотворно. Оно сыграло большую роль в преодолении иллюстративности и дидактики, которыми было отмечено немало фильмов первых послевоенных лет. Творческие завоевания Васильевых неосценимы в решении проблем киногогероя, в нащупывании жанровых особенностей и художественных принципов, потом составивших силу таких картин, как «Коммунист», «Судьба человека», «Председатель», «Отец солдата».

Влияние традиций братьев Васильевых сказа-

²⁸ Сб. «За большое киноискусство», стр. 112.

²⁹ «Чапаев». О фильме, стр. 65.

лось на формировании новых поколений советских мастеров. О глубине и значимости уроков, почерпнутых у создателей «Чапаева», о значении их опыта для своего творческого развития говорили режиссеры, представляющие самые разные творческие течения — М. Хуциев и Г. Панфилов, В. Ордынский и С. Ростокский, Т. Левчук и Н. Губенко, многие другие.

Поистине огромно значение васильевских традиций в решении святой для советского кино темы Великой Отечественной войны. В воссоздании суровой правды боевой страды, в перенесении центра тяжести с баталлий на человеческие образы-характеры чапаевскому опыту следовали авторы таких значительных фильмов о войне, как «Живые и мертвые», «Горячий снег», «А зори здесь тихие...» и многие другие. Емкие и глубокие образы героев поставленного С. Бондарчуком по роману М. Шолохова фильма «Они сражались за Родину» раскрывают то, как в дни труднейших и горьких испытаний в человеческих душах рождалась грядущая победа. События формировали людей. Люди решали исход борьбы. Эта внутренняя, глубинная переключка с мотивами творчества Васильевых проявляется в этой ленте и в том, как сплавляются героика и быт в ее художественной ткани, и в умении постановщика в батальных эпизодах вовлечь зрителей в самую гущу происходящего. Все это, не говоря о сцене, прямо перекликающейся с «психической атакой», роднит этот фильм с васильевскими традициями. Это родство многолико. Оно раскрывается со временем все полнее. И не случайно писатель Борис Васильев, говоря об уроках своих однофамильцев для сегодняшнего искусства, призывает: «Вперед, к Чапаеву»³⁰.

Сегодня, когда в мире так возросли вес и влияние социалистического искусства, наследие Васильевых обретает все большую известность за рубежом. На XI Московском международном кинофестивале участники симпозиума, посвященного шестидесятилетию советского кино, в числе великих мастеров, оказавших большое влияние на мировой кинопроцесс, называли

братьев Васильевых. О воздействии их фильмов на развитие молодых кинематографий мира не раз говорили кубинские и вьетнамские друзья, кинематографисты многих развивающихся стран. О том, с каким удивлением и восхищением открывают произведения Васильевых в странах, где их творчество было мало известно, свидетельствует большой успех ретроспективы их фильмов на международном фестивале в Бергамо и успех «Чапаева» на смотре советских фильмов, проведенном в этом году в Пезаро. Вопреки попыткам ряда буржуазных киноведов замолчать творчество Васильевых, вычеркнуть его со страниц истории кино, в 1978 году крупнейшие кинокритики мира впервые включили «Чапаева» в число лучших фильмов всех времен и народов.

В условиях современной идеологической борьбы можно встретить попытки отделить художественную практику Васильевых от их творческого метода. Вот один из множества примеров: парижский журнал «Авансен Синема» посвятил большую статью творчеству Васильевых. Ее автор, французский киновед Э. Шмулевич, подробно и в целом доброжелательно разбирает фильмы. Но там, где разговор заходит об общем направлении их творчества, о методе, автор остается в плену расхожих буржуазных концепций. То, что «Чапаев» был признан высоким образцом искусства социалистического реализма, его раздражает больше всего.

Как бы ни тщились, однако, идеологические противники социалистического искусства и их подголоски ниспровергнуть творческий метод социалистического искусства, это попытки с негодными средствами. Не под силу им и набросить тень на творческий подвиг братьев Васильевых. Художественный опыт и теоретические взгляды художников, их вклад в разработку творческого метода — достояние мирового прогрессивного кинематографа; наследие живое, действенное, оно и сегодня является боевым оружием в борьбе за гуманизм и социальный прогресс.

³⁰ См.: «Литературная газета», 1979, 7 ноября.



Е. Левин

Живое наследие

Поскольку художнику приходится иметь дело с материалом и с методом преодоления этого материала, постольку ему необходимо точно изучить его качества и особенности, и все способы овладения им.

Л. Кулешов. 1922 г.

В каком отношении начальный период науки находится к ее последующим? Не правда ли — праздный вопрос! Ведь ответ на него давно известен: каждый новый этап развития теории «снимает» предыдущий, включает его выводы в более широкую концепцию; что же касается первых шагов теоретической мысли, еще неровных, неуверенных, то они волнуют по-особому: это чудесное начало начал, поразительные открытия-озарения, но интерес они представляют чисто исторический. Ибо на возникшие тогда вопросы позже были даны более полные ответы, наука ушла далеко вперед и теперь оглядывается на свою колыбель, на свои детские игрушки со смешанным чувством легкого умиления, светлой грусти и превосходства, надежно обеспеченного многотрудной дорогой к зрелости.

С этим сложным чувством берешь в руки сборник «Л. В. Кулешов. Статьи. Материалы»¹ — очередной том серии «Кинематографическое наследие», подготовленный Научно-исследовательским институтом киноискусства

¹ Кулешов Л. В. Статьи. Материалы. М., «Искусство», 1979. (Ссылки на это издание даются в тексте.)



Кинематографическое наследие

Л.В.Кулешов

Статьи. Материалы

Приход в кино
Кинохроника. Фильм «На Красном фронте»
Исследования, статьи
«Фильмы без пленки»
Педагогические разработки
«Мистер Вест»

Госкино СССР и Центральным государственным архивом литературы и искусства в содружестве с киноредакцией «Искусства» (редактор книги В. Забродин).

Радует, прежде всего, высокая издательская культура сборника. Он составлен превосходно: это заслуга Александры Сергеевны Хохловой — сердечное ей спасибо за деятельную память о Льве Владимировиче. Она же написала и вступительные статьи к разделам сборника — незаменимые историко-биографические путеводители по его материалу, относящемуся к 1917—1924 годам (а он разнообразен — статьи, полудневниковые страницы, сценарные планы, покадровая запись фильма, режиссерский сценарий, педагогические разработки). Подробные комментарии принадлежат Е. Хохловой. Книге предпослана обстоятельная и интересная статья Е. Громова «Истоки».

И вот сборник прочитан, но почему-то не укладывается он в заранее отведенное ему место — у истоков.

Юношеские статьи Кулешова пережили свое время — соглашаясь с этим утверждением Е. Громова, все же испытываешь острую, настоятельную потребность понять главное: почему они не только радуют верно поставленными проблемами — а это уже было крупным завоеванием! — но и беспокоят, тревожат, лишают привычной уверенности в том, что на все вопросы, волновавшие первооткрывателя и его соратников, киноведение уже нашло окончательные ответы? Ведь обнаруживается неожиданное: ранние работы Кулешова, многие из которых эскизы, не отделаны, «заявочны», задают нам задачи, которые мы все еще не проанализировали в полной мере.

Е. Громов, восстанавливая путь теоретической мысли автора «Веста», идет вдоль этого пути, понимая, что истоки реки не могут быть полноводны, как река на дальних поворотах, он и не выпрямляет ее прихотливое русло, отмечая на карте многие рифы, мели, водовороты. Эта методика обеспечивает полноту и последовательность конкретно-исторического описания, но одновременно следует и по-другому — в свете современных проблем — взглянуть на роль и место молодого Кулешова в становлении киноведческой мысли.

Пойдем этим путем: пожертвовав полнотой описания, выделим центральные проблемы, которыми занимался Кулешов в конце 10-х и в первой половине 20-х годов. И сразу перед нами оживет во плоти удивительное время, смысл которого — имея в виду состояние кино — можно определить словами Ю. Богомолова — «неизбежность теории»². Именно неизбежность! Ведь восемнадцатилетний юноша, первым решивший высказать мнение о специфике работы художника в фильме и написавший об этом свою первую статью — «О задачах художника в кинематографе», не знал тогда, что его размышления окажутся гораздо шире заявленной темы и начнут цепную реакцию вопросов, которые лишь через несколько лет

сгруппируются, обнаружат внутренние связи, а еще позже будут названы центральными проблемами науки о кино. Поначалу, как это бывает со всеми первопроходцами, Кулешов шел от одного конкретного вопроса к другому, ближайшему, как бы на ощупь, изучая объект за объектом и не сознавая, что он стихийно проделывает определенный аналитический путь; но вскоре ему открылось направление, в котором идут общие поиски нового содержания и новых художественных форм. Практика требовала теории и породила ее неизбежно и закономерно. И как волнует эта неслучайность первых движений киноведческой мысли!

В ранних статьях Кулешов то с одной, то с другой стороны приближается к исходной проблеме экранного искусства и вскоре ее осознает, что заслуживает быть отмеченным, как первое теоретическое завоевание отечественного киноведения. Проблема эта — создание специфического выразительного пространства кадра.

Авторы фильма творят особую материально-пространственную среду — содержательный игровой (действенный) мир экрана. Как организовать для этого мир реальных, преобразовав его предварительно в съемочные объекты? Как их соотнести, связать, сочетать, чтобы возникло новое художественное качество — выразительный кинокадр, обладающий своей спецификой? Как, по каким правилам и законам расчленять на элементы и собирать в одно целое, в систему игровое пространство кадра (а затем и фильма)? Кулешов еще не понял эти правила и законы во всей их сложности, но он был убежден: они существуют. (С той далекой поры это убеждение и составляет одно из отличий профессионалов от дилетантов и ремесленников.) И это уже было открытием.

Важнейшая заслуга Льва Кулешова состоит в том, что он открыл особую взаимосвязь специфических выразительных средств кадра.

Сценическое пространство — в самом точном смысле «пустое пространство» (П. Брук). Оно существует до спектакля и после него, вне театрального действия, существует не только реально, физически, но и в художественном сознании творцов спектакля и зрителей — как

² См.: «Искусство кино», 1979, № 7.

неживая материя, которая чудесным образом, магией искусства, потом оживет в условном мире сценического действия.

Само существование сцены как таковой глубоко содержательно в эстетическом плане. Подмости — это отчетливо новый уровень восприятия: все еще бытовой, но уже сверх-бытовой. Поэтому и авторами спектакля, и зрителями рампа всегда переживается эстетически — и противопоставляя сцене зал, и связывая их. Подмости — новое измерение зала, материальный и вместе чудесный переход от жизни к искусству, от бытового ряда к художественному, вступление в особую сферу творческой деятельности. В нее должен с началом спектакля перейти, оставаясь на месте, зрительный зал, причем сознавая и переживая свою неслиянность и нераздельность со сценой.

Поэтика экрана и ее зрительское восприятие покоятся на ином основании. Кадр (и фильм в целом, который в эстетическом отношении есть один непрерывный, внутри себя расчлененный кадр) изначально существует как некий аналог реальности. Пустой кадр — бессмыслица, это абсолютная темнота на экране, то есть отсутствие кадра. Он исключает существование внутри себя чего-либо, что было бы чем-то иным, чем он сам. В нем нет ничего предкадрового, докадрового. В кадре нет пустого съемочного пространства и съемочных объектов, в него внесенных, его заполняющих: пространство в нем предметно, а предметы суть пространство. Воспользовавшись известной метафорой Альберта Эйнштейна, скажем так: если из кадра убрать съемочные объекты (предметы в широком смысле слова), то исчезнет и его пространство, кадр погаснет. И первый, кто это теоретически обосновал как исходную проблему, с практического решения которой началось новое искусство, был Лев Владимирович Кулешов.

Он осознал пространство кадра как художественно многомерное, единое, непрерывное игровое пространство, которое есть соотношение, взаимосвязь его специфических выразительных элементов. Тем самым Кулешов положил начало теории кинематографического (шире — экран-

ного) кадра и пробил дорогу эйзенштейновской концепции кадра как целостного поля выразительности — первого, фундаментального уровня киносинтеза.

Конечно, Кулешов в те годы не формулировал свои мысли в киноведческих терминах более позднего времени. Так, в ранних статьях он не употребляет понятия «внутрикадровый монтаж» и «межкадровый монтаж», хотя начинает изучать их законы. Он обдумывает способы сочетания кадров в единое целое и отождествляет межкадровый монтаж и композицию фильма; это вполне понятно: начинающий режиссер уловил, что надо прежде всего выделить главное — сам принцип построения целого; выяснение специфики межкадрового монтажа и композиции фильма стало задачей киномысли 30-х годов. Кулешов же в 1921 году заложил начало науки о кино, впервые осознав, что плоскость экрана и пространство кадра в принципе отличаются от плоскости живописного полотна и пространства сцены и обладают своими законами компоновки. «На экране почти не важно, что стоит в кадре, а важно, как размещены предметы, как они скомпонованы на плоскости. Это главная задача, очень трудно воспринимаемая художниками, пришедшими со сцены или из живописной студии» (стр. 47). Мы уже готовы, еще не дочитав до конца, уверенно возразить: в этом утверждении содержится совершенно очевидная крайность, ведь «что» и «как» равно существенны во внутрикадровом монтаже (и вообще в искусстве!); съемочные объекты и их размещение — это одна неделимая идейно-художественная задача. Все так! Однако не забудем: именно Кулешов, даже если он и высказывался в односторонних формулировках — этих и других, объяснил раз и навсегда: объекты в кадре можно менять, они не абсолютны, и, если поискать, всегда найдется еще более выразительный компонент взамен уже найденного; но вот закон специфически выразительного размещения предметов в пространстве кадра (на плоскости экрана) отменить нельзя. Кулешов, повторю это, впервые поставил теоретическую проблему монтажной организации внутрикадрового мира как

особой взаимосвязи пространствосозидающих выразительных элементов изображения. Дальнейшая коллективная разработка этой исходной кулешовской концепции привела к эстетическому самоопределению плоскости экрана, к ее отмежеванию от плоскости живописного полотна и сценического портала. Это открытие стало аксиомой, известной не всем, а для многих анонимной. Вспомним же, кто ее автор! В процитированном высказывании Кулешова нет поэтому пренебрежительного отношения к «что», по сути, нет умаления роли предметного ряда кадра (в чем его без конца упрекали потом); речь шла о другом: о возможности заменять компоненты, но сохраняя при этом принцип создания непрерывно-целостного игрового (содержательного) пространства кадра — монтажный принцип сочетания выразительных компонентов изображения.

«До сих пор существовало убеждение, что создание мизансцен, композиционных групп действующих лиц — дело только режиссера, — писал Кулешов в статье «Задачи художника в кинематографе» (1917). — Но кто кроме художника придет на помощь режиссеру, хотя бы только для первоначального расположения действующих лиц в кадре? Художник-живописец в своих картинах ставит наиважнейшей задачей композицию изображаемых лиц и предметов, красивые повороты и размещение фигур. Красота и выразительность отдельных линий фигуры очень часто убеждает больше, чем сложная психологическая игра» (стр. 49).

И снова мы, окидывая доверчивое и потому беззащитное прошлое снисходительно-мудрым взглядом, готовы поправить юного новатора: не следует уравнивать «лица и предметы», актера и керосиновую лампу... Однако не будем и на этот раз спешить с поправками! Разве Кулешов здесь — и в других подобных случаях — уравнивает? Он, начиная разрабатывать теорию кинокадра, рассматривает и его пространственно-вещественную среду, и актеров как сопряженные выразительные компоненты единого целого. Разве он отрицает при этом выразительность «сложной психологической игры»? Или унижает ак-

тера тем, что придает огромное значение выразительным линиям его фигуры? Скорее наоборот! Режиссер, как мы его поняли, был в те далекие годы, на заре новой эпохи, озабочен убедительностью всех элементов кадра. Вот и линия фигуры — разве она не выразительное средство и не должна быть учтена внутрикадровым монтажом? Первым в истории киноведческой мысли Лев Кулешов последовательно оперирует как эстетической категорией исходным и центральным понятием «выразительность» (правда, еще не терминологизировав его — эту задачу решил Эйзенштейн).

Все без исключения элементы (компоненты) кадра Кулешов начинает рассматривать и оценивать с точки зрения их экранной выразительности, и только в этом аспекте актер для него сравним с «керосиновой лампой»: сравниваются не человек и предмет, а степени их киновыразительности. Речь, таким образом, ведется, хотя и в неточных еще формулировках, не о главенстве и подчиненности, не об иерархии заранее установленных значений, а о наличии специфического качества, равно неперменного для всех внутрикадровых элементов; все они суть монтажно выразительные элементы композиции кадра.

Волнующий момент в истории киномысли: найдено исходное и центральное понятие будущей теории кино — и оно тут же стало инструментом анализа!

Но позвольте, может прозвучать возражение, разве это понятие надо было искать? Ведь и тогда было известно, что искусство начинается с художественной выразительности. Велика ли мудрость, открывая давно известное, применить общеэстетическую категорию к оценке наличного кинематографа и тем самым поставить анализ на научную основу? История кино показывает — велика! Потому что скоро она, история, сказывается, да не легко делается. Поняв, что нужно искать специфическую киновыразительность, прозрев, что она такое, где ее нужно искать прежде всего и как далее вести поиск основополагающих выразительных средств кадра, первый

режиссер-новатор советского кино совершил крупное открытие, тоже ставшее аксиомой и тоже побудившее кинематографистов к дальнейшему самостоятельному поиску.

Для того чтобы отнестись к тогдашнему киноматериалу эстетически, применять к нему мерки искусства, мало было любить «гадкого утенка» и верить в его великое будущее. Надо было прозреть это будущее в его новых выразительных элементах, в его скрытых возможностях, увидеть, представить себе экранно, в пластике, каким оно может стать, это новое искусство.

Итак, мысль Кулешова шла от поисков принципиальных особенностей внутрикадрового пространства к общей проблеме киновыразительности. То, что в движении этом есть глубинная закономерность, обнаружилось позже, во второй половине 20-х годов, когда вслед Кулешову и каждый своей дорогой к той же цели двинулись Вертов, Эйзенштейн, Балаш, Пудовкин, Шкловский. Они разрабатывали различные аспекты общей теории кинематографической выразительности, а в 30-е и 40-е годы Эйзенштейн, сведя их воедино, успел сложить фундамент этой теории и наметить направление дальнейшего ее развития (на беду, далеко не все его исследования в этой области опубликованы). С тех пор наше киноведение теорией экранной выразительности занималось, увы, мало и бессистемно; да и вполне ли осознана нами ее крайняя необходимость — как основы общей теории кино — даже сейчас? Стало быть, и в этой области нашей науки то, что Е. Громов считает только истоками, оказывается остросовременной и нерешенной проблемой, печальнее того — нерешаемой.

Всматриваясь в особенности внутрикадрового пространства и начиная понимать, что его общей эстетической характеристикой является новая кинематографическая выразительность, Кулешов не мог не думать и над соотношением технических и выразительных средств экрана. С чем связан желанный прогресс «искусства светотворчества» — с преодолением его технических несовершенств, к

которым относили прежде всего отсутствие звука и плоскость киноизображения (при этом, понятное дело, сопоставляли сиротскую бедность кинематографа с традиционными богатствами театра)? Или развитие нового искусства должно пойти другим путем? Впервые так четко поставив вечный вопрос истории искусств применительно к кинематографу, Кулешов дает ответ, с которого начинается отсчет проблема специфики экрана. «По своей художественной структуре кинематограф, — пишет он, — как самостоятельное искусство не может ничего иметь общего с драматической сценой. Плюс светотворчество — минус в театре, и наоборот» (стр. 52). Заметим, что речь здесь идет не о выразительных средствах кино и театра. Кулешов говорит здесь — впервые! — о художественной структуре кинематографа, которая, как позже было доказано, действительно не совпадает со структурой театра, хотя и имеет с ней немало общего (это общее автор «Искусства светотворчества» (1918) по вполне понятным причинам видеть не мог).

Однако первостепенное значение имеет не категоричность его утверждения, а постановка новой проблемы — проблемы соотношения художественных структур двух родственных искусств; она усложняется, обогащается вместе с их развитием и поэтому не может быть решена раз и навсегда, в чем мы убеждаемся постоянно.

Не менее важна и отмеченная в ранних работах Кулешова связь технических и выразительных средств киноискусства, превращение первых во вторые в пределах его художественной структуры. Позже Эйзенштейн покажет, что специфика выразительных средств экрана очерчивает границу его художественного мира. А пока выяснилось: их применение не может быть случайным, произвольным, бесконтрольным, оно должно быть обусловлено спецификой художественной структуры экранного зрелища; ею же контролируется и заимствование выразительных средств у смежных искусств.

Какой же дорогой двигаться новому искусству? «Мне кажется, что надо использовать

нестереоскопичность, светописи и сделать плоскость изображения средством передачи художественного впечатления так же, как превратили в средство характерность кинематографического молчания» (стр. 53). Итак, Кулешов первым понял, что надо не отказываться от исходных технических свойств кинематографа, а превращать их в элементы киноязыка. Да, но как же быть со звуком, стереофонией, с голографией, наконец, появление которых опровергло установку Кулешова? Опровергло ли? Звук (в широком смысле слова), начиная с «Прибытия поезда», всегда содержался внутри киноизображения, был реальностью для всех авторов фильма, включая исполнителей (с ним работали, как с частью реальности), поэтому всегда воспроизводился в сознании зрителей. Дело было только за технической возможностью извлечения звука из изображения, и когда она появилась, то естественно вошла в заявленную Кулешовым проблему превращения технических средств в выразительные. То же самое — со стереоскопией и голографией. Условно трехмерное пространство кадра можно сделать менее условным, это не разрушает природу киноизображения.

Значит, дело не в том, чтобы защищать экран от новых технических возможностей, а постоянно эстетически преобразовывать их, чтобы затем включать в поэтику киноискусства. Таким образом, все, что шаг за шагом, достигая все новых и новых уровней совершенства, открывает нам кинотехника, не приносится в кадр, а извлекается из него же. Поэтому открытый Кулешовым принцип не устаревает и не отменяется, он только становится более емким, содержательным.

«Задачей кинематографических художников до сих пор было стремление победить кинематографичность изображения, — писал Кулешов. — Это стремление в своей основе неверно...» (стр. 53). Через несколько лет он стал понимать кинематографичность гораздо шире, включив в нее и эффект стереоскопичности, что не изменило, а углубило понимание эстетической природы изображения. Размышления и эксперименты привели режиссера к выводу:

новое искусство требует не борьбы с кинематографичностью изображения, бесконечно богатого выразительными возможностями, а открытия всех этих возможностей, то есть постоянного усиления кинематографичности кадра. Вывод, нацеливающий на непрерывный поиск новых специфических средств экрана и хорошо объясняющий бесплодность околоэкраных экспериментов — скажем, тщетность попыток эпигонов «поэтического кино» средствами живописи нарисовать в кадрах-картинках сценическое пространство и в нем средствами театра разыграть псевдокинодействие.

В отличие от дилетантов Кулешов, уясняя принцип построения кадра, думает и о кинематографичности фильма в целом. Поэтому, назвав ошибочным стремление «победить кинематографичность изображения», он тут же говорит: «Надо мечтать об отдельных кадрах фильма как о кадрах, приближающихся к примитивной и плоской росписи античных ваз» (стр. 53).

На первый взгляд, Кулешов тут не только совершенно не прав, но и зачеркивает свои же открытия в области внутрикадрового монтажа. Кинокадр — и вазовая роспись! Но задумаемся — и поймем, что прирожденный кинематографист верно уловил внутреннее родство повествовательного принципа рассказа в рисунках на античных вазах и межкадрового монтажа. Ведь каждый рисунок в ряду других на вазе строится, как точно выбранный фрагмент — незавершенное действие, стремящееся продлиться в другом, следующем фрагменте; это этапы длящегося события, причем интервалы между ними тоже событийны, действенны — благодаря динамике сопоставления фрагментов. Повествование в вазовой росписи строится так, что ни отдельный рисунок, ни она в целом не претендуют на эффект стереоскопичности и на иллюзию остановленного мгновения (столь свойственные живописи). Наоборот, общее решение целого таково, что мгновения не остановлены, а движутся в непрерывном течении события, фрагменты которого словно бы выхвачены вспышками, моментальными пучками света, а

остальные мы дорисовываем в воображении. Вазовая роспись не знала принципа станковой живописи и поэтики живописного полотна. Она выражала иную эстетическую потребность и существовала в другом художественном ряду, в котором преобладала поэтика устного сказа, воспроизводящего пластику события в пластике слова. Отсюда особая пластичность вазового рисунка. У Кулешова был зоркий, цепкий взгляд и безошибочная интуиция, он искал родство и подобие там, где их можно было найти. Не изображения ритуальных процессий на стенах египетских храмов, с их установкой на сосредоточенную медитативную статичность и событийно-психологическую сверхвременность, родственны принципу экранного повествования, и не хоггартовские повести в картинах, ориентированные на локальную событийно-временную и психологическую завершенность каждой из них, а прерывно-непрерывная динамика живых и филигранно отточенных пластических форм вазового летящего, устремленного вперед рассказа в рисунках. Его организующим и определяющим началом является ритмическое сопоставление динамически незавершенных фрагментов (фаз, этапов), создающее иллюзию текучести форм и эффект длящегося события, совершающегося действия. Поэтому после сравнения кадра с рисунком на античной вазе Кулешов пишет (все в той же двухстраничной статье 1918 года!): «Искусство для выражения идеи художественного впечатления выработало разные технические методы, как-то: звуки, краски, слова; отсюда и разделение искусства на музыку, живопись, театр и так далее. И каждое из отдельных творчеств имеет свое основное средство для выражения идеи искусства... в кинематографе таким средством выражения художественной мысли является ритмическая смена отдельных неподвижных кадров или небольших кусков с выражением движения (разрядка моя. — Е. Л.), то есть то, что технически называется монтажом. Монтаж в кинематографе то же, что и композиция красок в живописи или гармоническая последовательность звуков в музыке» (стр. 53). Вот второе праздничное

событие киноведения! Монтаж осознан как специфический принцип экранного повествования, причем схвачена взаимосвязь внутрикадрового и межкадрового монтажа (ее теоретическое обоснование даст через 10 лет Эйзенштейн). Технические ограничения, накладываемые неизбежной склейкой двух кусков пленки, стали исходным моментом специфики киномонтажа. Техническое средство — склейка, то есть одновременное соединение и противопоставление кадров, снятие противоречия между прерывностью и непрерывностью и тем самым обнаружение этого противоречия, упразднение межкадрового пространства-времени и вместе с тем его «событизация», опредмечивание и активизация, — и вот уже склейка превращается в выразительное средство, в элемент внутрикадрового и межкадрового монтажа, в содержательный переход (качественный скачок) первого во второй. Подобно тому, как бесполезно воспроизводить в кадре условность, пространство и выразительность сцены или живописи, так и в сочетании кадров не нужно идти след в след путями смежных искусств — надлежит искать свой. Он подсказан накопленным ко времени рождения киноискусства художественным опытом ритмико-пластического, прерывно-непрерывного динамического повествования.

Поняв, что монтаж есть всеобщий принцип организации прерывно-непрерывного экранного действия, Кулешов стал соотносить с ним все компоненты этого действия, и первым делом — актера. Дав определение монтажа (проецированное выше), Кулешов продолжал: «На драматической сцене средством выражения театрального представления служит актер, который творческим желанием режиссера и выражает сценическую мысль, облекая ее в формы индивидуализма. В кинематографе в силу необычайной техничности, квинтэссенции машины и электричества и в силу удивительного значения монтажа актер отходит на последнее место. Ввиду того, что светотворчество должно основываться на художественном воздействии на публику исключительно внешне, зрительно, кинематографическому артисту необходимо научиться создавать данное

впечатление не только игрой лица, но и игрой всего тела: выразительностью линий.

Изысканность рисунка на жемчужном экране имеет величайшее право на неприметное свое выражение и даже на возведение в культ, подобно тому, как гений Боттичелли прославил ритмическую гармонию линий на своих шедеврах» (стр. 53—54).

Е. Хохлова комментирует это кулешовское положение так: «...вывод о том, что в кино монтаж как бы оттесняет актера на второй план, был спорным даже для того времени» (стр. 229) и далее отмечает справедливость мысли Кулешова об особой выразительности актерской игры.

Все так, но давайте разберемся в причинах заблуждения Кулешова и в механизме его теоретического поиска.

Для того чтобы верно понять тогдашнего Кулешова, надо увидеть то, о чем он писал в 1918 году, таким, каким оно тогда было и воспринималось. Вспомним, о каком актере говорит начинающий режиссер. О театральном актере и о домонтажном актере домонтажного или примитивно-монтажного фильма (картина Я. Протазанова «Пиковая дама» с И. Мозжухиным была, как известно, исключением, «Отец Сергей» того же режиссера к тому времени еще не был снят). Что делать с таким актером в монтажном фильме? Лучший выход — совсем без него обойтись. А если его все же снимать, то задвинуть на последнее место. Иначе нельзя будет осуществить монтажный принцип, создать выразительное игровое внутрикадровое пространство: в него не впишется, его разрушит актер, играющий перед аппаратом, как на сцене, постоянно чувствующий не существующую, но для него реальную рампу. Такого актера надо нейтрализовать, обуздать монтажом, строя кадр так, чтобы в его пространстве экранно невыразительное актерское действие не отслаивалось от всех остальных выразительных элементов. «Последнее место» некинематографического актера в монтажном фильме — это всего лишь некая переходная формула, момент познания тогдашнего состояния рождающегося искусства.

Не забудем, что при этом Кулешов тут же нащупал — в еще не обретших точность выражениях, в неустоявшихся понятиях — специфику актера кинематографического. В нем все выразительно, а не только мимика. Его арсенал — пластика, согласованная с экранной выразительностью всех без исключения элементов кадра. Киноактер подчиняется тем же законам, что и все другие элементы киноязыка. Разве это его унижает? Актерский рисунок должен быть ритмичен, гармоничен, изыскан, чтобы стать частью монтажно организованного внутрикадрового пространства.

Итак, специфическим признаком киноактерского мастерства Кулешов считает экранную пластику. В чем он был тут неправ? Где тут «вещизм», о котором пишет Е. Громов? Упреки бьют мимо цели, потому что не учитывают главного: да, Кулешов неточно, с нашей сегодняшней точки зрения, формулирует проблему киноактера (часть своей общей концепции кинематографической выразительности). Дальнейшее развитие киноискусства и кинотеории пошло в этом вопросе во многом другим путем. Но ошибался Кулешов не потому, что впадал в «вещизм», якобы уравнивая человека и стул; для него, на том этапе развития киноязыка, важно было установить общие законы, по которым этот язык становится экранно выразительным. Именно это и делает его теоретиком, а не просто наблюдательным эмпириком. Е. Хохлова пишет, что для Кулешова «монтаж основное, но не единственное выразительное средство кино». Подчеркнем: историческая заслуга автора «По закону» состоит именно в том, что он уже в начале 20-х годов осознал монтаж как систему выразительных средств киноискусства и каждое из них рассматривал в этой системе, то есть в их взаимных связях. Сравнивая актера и вещь, он, повторяю, их не уравнивал, а сравнивал как выразительные величины. А наше непонимание этого открытия — факт нашей биографии, и только.

Обдумывая общую проблему соотношения технических и выразительных средств нового искусства, особенно актуальную и неотложную

как раз в период его зарождения, Кулешов пришел к выводу, что первые преобразовываются во вторые, включаясь в монтажную систему: экранная выразительность есть выразительность монтажная. Глубокая разработка и обоснование этого фундаментального положения, принадлежат Эйзенштейну, Вертову, Шкловскому и Пудовкину, однако проблему поставил и первоначальное принципиальное ее решение предложил, не забудем, Кулешов.

●

Сборник дает достаточно полное представление о глубоко содержательных, исторически закономерных затруднениях ранней киноведческой мысли, явленных у Кулешова наиболее отчетливо, ибо его размышления были не фрагментарными, а системными и шли по широкому фронту непосредственных и завтрашних практических проблем кинематографа. Затруднения возникали на разных участках этого фронта, однако были внутренне связаны и требовали разрешения не порознь, как частные, изолированные вопросы, а фундаментально, в принципе. В те годы Кулешов такого решения не нашел, но проторил для других к нему дорогу.

Еще осенью 1917 года Кулешов (в статье «О сценарии») в приблизительной, неотчетливой форме высказал важнейшую мысль о том, что киносценарий должен обладать своей спецификой, целиком обусловленной пластическим языком экрана. Через два года режиссер это положение четко сформулирует, но вместе с тем резко противопоставит сценарий литературе: «Сценарий никогда не должен иметь литературную ценность» (стр. 108). Конечно, это заблуждение, но в нем есть своя, разумеется, обусловленная тогдашним состоянием кинематографа поисковая, исследовательская логика. «...Литератор,— писал Кулешов,— должен давать режиссеру тему, план сценария с описанием фабулы, а режиссер претворяет тему и сюжет в соответствующие кинематографические образы»³. Но все пошло ина-

че: сценаристы научились давать режиссеру не одну лишь фабулу; кинодраматургия выработала свою поэтику, свою литературную форму, отвечающую специфике экрана; этого последнего хотел и Кулешов. Однако в чем же должно быть специфическое содержание картины как произведения киноискусства? «В кинематографе все построено на внешнем движении мысли,— полагал Кулешов,— и литературная психологичность сюжета совершенно неприемлема. Разговоры о внутренней динамике человеческих переживаний неубедительны, потому что нами установлена невозможность передачи этих переживаний натурщиками» (стр. 109). Таким образом, для Кулешова в те годы выразительные возможности натурщика становятся художественными границами кинематографа. И это не случайно. По мнению режиссера, натурщик — идеальный киноактер потому, что, в отличие от театрального актера, он на экране обладает столь же малой степенью условности, что и жизненный материал,— «жизнь во всех ее проявлениях, подлинная реальность» (стр. 101). А вот для раскрытия психологии персонажа необходим актер. Но только его игра неизбежно будет обладать повышенной условностью и поэтому разрушит закономерно построенный мир фильма. Отсюда — ошибочный вывод, что содержанием картины может стать не любой жизненный материал, а лишь тот, который соответствует мере экранной условности натурщика.

Отсюда же — отрицание Кулешовым «исторических и костюмных постановок». «Искусственность исторических постановок,— писал он,— явно недопустима при нашей точке зрения неприемлемости искусственного, настоящего материала для кинематографа» (стр. 110—111).

Где здесь Кулешов заблуждался, сейчас ясно всем. Но, думается, для всех одинаково имеет силу требование отмечать у мыслителей прошлого то новое, что они внесли в развитие науки. С этой точки зрения, историческая заслуга Кулешова в том, что он первый понял: подлинный и специфический материал экрана — естественный материал с исчезаю-

³ Эйзенштейн не читал цитируемую работу Кулешова, впервые публикуемую в сборнике, но как близки ей — при всех отличиях — и пафос, и ход мысли, и многие положения статьи «О форме сценария», написанной автором «Потемкина» в 1929 году!

ще малой степенью условности. Его он и искал — на практике и в теории. Вот что изнутри связывает клубок проблем, разрешение которых вызвало в те годы у Кулешова затруднения. Ошибочно органичив тогда слишком узкими рамками выбор жизненного материала и специфику киноактера, Кулешов вместе с тем впервые поставил фундаментальную проблему единой художественной условности фильма. Ограничения вскоре отпали, а проблема с тех пор требует нашего внимания: постоянных новых решений на практике и неустанных поисков в стане теоретиков.

Закономерно и знаменательно то, что Кулешов осознавал системный характер своих поисков и выводов по мере того, как он все прочнее связывал искомую специфику нового искусства с реальным жизненным материалом, с необходимостью отобразить на экране современность. В работах 1920—1924 годов эта тема выходит на первый план. Проясняющаяся специфика нового искусства поверяется его материалом — жизнью. Конечно, в те годы Кулешов еще не преодолел встававшие не только перед ним — перед всем кино! — трудности, о которых идет здесь речь, но выход видел верный. «Я утверждаю, что психологические и остродраматические проблемы должны быть разрешены современным кинематографом и максимально им использованы,— писал он. — Но динамический фундамент будет служить поддержкой не театральной (фрелихо-максимовской) ⁴ надстройке, а подлинной кинематографической драме, как индивидуально человеческой, так и социально-массовой, возникающей в движении и разрешающейся в нем» (стр. 127).

Автор «Мистера Веста» в этом оказался прав: «подлинно кинематографическая драма» действительно была создана, во всем многообразии ее жанров, а ее поэтику осмыслили и обосновали те, кто подхватил и развил исходные положения и принципы Кулешова.

⁴ С. Фрелих и В. Максимов — «звезды» дореволюционной салонно-декадентской драмы — были для Кулешова и для всех наших пионеров-новаторов символами киноискусства, враждебного новому миру кино.

Сам же он в 30-е годы и позже новых фундаментальных идей не выдвинул. Он принял пудовкинскую концепцию киноактера, эйзенштейновскую теорию кинообразности и монтажа — их практическим и оригинальным претворением был новаторский «Великий утешитель». Он создал первый в мире вузовский учебник «Основы кинорежиссуры», переведенный на многие языки и ставший настольной книгой нескольких кинематографических поколений, много сделал как практик и теоретик кинопедагогики. И был счастлив этим. Он видел, что его открытия, ставшие аксиомами, обогатили не эпигонов, а новаторов — тех, кто, усваивая его опыт, самостоятельно пришел к тем же аксиомам, но на новом теоретическом уровне. Что ж, это неизбежная и завидная участь всякого первооткрывателя.



Феликс Миронер

Истинный талант обладает замечательным свойством: даже в таком сугубо коллективном творчестве, как кинематограф, и даже при такой, казалось бы, зависимой профессии, как профессия сценариста, он сохраняет индивидуальность, узнаваемые черты, свой голос.

Об этом думается сейчас в связи с печальным событием — безвременной кончиной нашего товарища, киносценариста и режиссера Феликса Миронера, когда с такой остротой и ясностью обозначился след, оставленный в искусстве этим талантливым человеком.

Феликс Миронер принадлежал к поколению, заявившему о себе в памятное время середины пятидесятых годов. Перед этим он учился во ВГИКе. Он пришел туда восемнадцатилетним юношей-детдомовцем, успевшим хлебнуть горя в трудные военные годы. Ему повезло: он попал в режиссерскую мастерскую Игоря Андреевича Савченко, обретя здесь, вместе с другими учениками этого мастера, поистине замечательную школу. И самый дебют его был на редкость счастливым: первая же картина, снятая по сценарию Миронера и при его режиссерском участии, получила широкое признание, оказавшись в русле знаменательных поисков советского кинематографа той поры. Это была «Весна на Заречной улице».

Многое из того, что составляло обаяние этого фильма, было органически присуще творческой личности Миронера и продолжилось в последующих его работах. Герои и мотивы «Заречной» продолжали жить и в «Увольнении на берег» — картине, где Миронер выступал как сценарист и режиссер, и затем — в сценарных работах, таких, как «Лебедев против Лебедева», «Городской романс», «Кузнецик», где в полную силу раскрылось дарование Миронера-киносценариста. Произведения эти истинно демократичны — и по содержа-



нию, и по выражению. В них — биография и судьба автора неотделимы от жизни тех, кто сидит в зале; в них общее — автора и зрителя — моральное чувство, всегда стоящее на страже справедливости и добра.

Будучи до мозга костей кинематографистом, Феликс Миронер с редкой взыскательностью и достоинством работал над словом. Слог его изящен, диалоги и ремарки написаны рукой мастера. В этом смысле он с честью следовал традиции нашей сценарной литературы, сознающей себя частью общелитературного процесса, делом именно писательским.

Человек скромный и трудолюбивый, порой нелегкий и неуступчивый, но неизменно чуждый тщеславия и суевы, он жил и работал, честно и строго делая свое дело, зная свой долг. На его рабочем столе остались два сценария и две пьесы — произведения, которые несомненно еще привлекут к себе интерес.

Анатолий Гребнев



«В авангарде идейного развития...»

*Абдул Маджид Сарболянд,
министр информации и культуры
(Афганистан)*

Наша революция победит

Благородный девиз Ташкентского международного кинофестиваля «За мир, социальный прогресс и свободу народов!» выражает наиболее важные и актуальные идеи современности. Откликаясь на призыв сохранить мир на земле, на призыв к свободному развитию по пути прогресса, народы разных стран дают отпор проискам воинствующего империализма. Форум кинематографистов Азии, Африки и Латинской Америки — еще одно яркое свидетельство твердой решимости передовых сил планеты вести борьбу до полной победы своего справедливого дела.

Сегодня империалистическая реакция прилагает огромные усилия для срыва мирных инициатив социалистических государств, стран, чья политика идет в разрез с тенденцией к возврату отношений «холодной войны» на

планете. Успех кинофестиваля в Ташкенте, на котором установилась великолепная атмосфера сотрудничества и взаимопонимания, как и полный провал политики бойкота Московской Олимпиады-80, вновь со всей очевидностью подтверждают, что обстановка в мире будет меняться — причем меняться отнюдь не в пользу империализма.

В Афганистане после победы антифеодальной и антиимпериалистической революции произошли коренные перемены во всех областях политической и социально-экономической жизни; ныне началась вторая фаза нашей революции, в ходе которой восстановлено единство партий, сформировано демократическое правительство, осуществляются важные мероприятия по повышению жизненного уровня трудящихся. Вся эта многогранная деятельность ведется в соответствии с программой, принятой Народно-демократической партией Афганистана, составляющей основу нашей государственной политики и отвечающей коренным интересам афганского народа.

К сожалению, вскоре после апрельской революции у нас в стране были допущены серьезные ошибки, революция на время отклонилась от правильного курса, что нанесло определенный урон делу революционных преобразований в Афганистане. Когда же мы приступили к преодолению кризиса, то столкнулись с противодействием классовых врагов внутри страны, с враждебными происками международного империализма, поддержанными пекинскими великодержавными шовинистами, реакционными режимами некоторых государств азиатского региона.

История учит, что прогрессивный революционный процесс всегда наталкивается на бешеное сопротивление реакционных сил. На втором этапе нашей революции мы фактически столкнулись с необъявленной войной, которую внутренняя и внешняя реакция повела против Демократической Республики Афганистан. Характерный штрих: покуда у власти в Афганистане находился Амин, американские империалисты, которые так любят именовать себя «защитниками свободы», китайские гегемонисты, реакционные круги, определяющие

политику некоторых азиатских стран, хранили молчание относительно истинного положения в нашей стране. А ведь в то время, как вам известно, в Афганистане пострадали тысячи невинных людей, брошенных в тюрьмы и подвергшихся репрессиям (напомню, что уже в первый день новой фазы революции, 27 декабря 1979 года, в стране вышли на свободу более 15 тысяч политических заключенных!). Многие афганцы погибли, многие вынуждены были скрываться за границей. Однако реакционные, империалистические круги попросту не желали замечать этих трагических событий.

Зато когда наступил второй этап апрельской революции, в ходе которого ее антифеодальные и антиимпериалистические принципы стали твердо проводиться в жизнь, реакция внутри страны, империалисты и их приспешники за ее пределами попытались сделать все от них зависящее для мобилизации реакционных, антидемократических, контрреволюционных сил и воспрепятствовать нормальному революционному развитию в Афганистане. С этой целью с десятков специальных учебных баз, расположенных на территории соседних государств, в Афганистан перебрасывались бандитские соединения, подготовленные американскими, китайскими и другими иностранными инструкторами. В этих условиях мы вынуждены были взяться за оружие, чтобы пресечь экспорт контрреволюции. И помощь, своевременно и бескорыстно оказанная нам Советским Союзом, преследовала ту же единственную цель: защитить завоевания народной революции, оградить Афганистан от внешней империалистической агрессии.

В настоящее время у нас в стране не существует таких трудностей, которые могли бы подорвать нашу веру в окончательную победу дела революции. Мы знаем, что народ Афганистана способен преодолеть все преграды на этом пути, опираясь на поддержку наших друзей, на большую помощь Советского Союза, великой страны, которая стоит во главе всех миролюбивых, демократических сил на земле.

Мы от всего сердца благодарим наших со-



Абдул Маджид Сарболянд

ветских друзей, которые помогали нам в самое трудное время. Сегодня наша борьба происходит на двух фронтах, по двум главным направлениям. В отношении внутренней контрреволюции и внешнего вмешательства мы ведем вооруженную борьбу. Второе направление связано с идеологическим противоборством, с участием в идеологической войне, которая организуется против ДРА Вашингтоном, непосредственно направляется администрацией США, лично президентом Картером. Наше участие в Ташкентском фестивале — часть такой борьбы, и мы с удовлетворением убедились, что передовые кинематографисты мира, участники и гости столь значительного международного кинофорума в подавляющем большинстве с пониманием от-

носятся к нашим проблемам, хорошо понимают реальную ситуацию в Афганистане, верят нам, а не буржуазной пропаганде, клеветы на нашу революцию, на наших друзей, на наш народ и страну.

Фильм, представляющий кинематограф Афганистана на кинофестивале в Ташкенте, «Афганистан — революция продолжается» рассказывает о событиях, происходивших у нас в стране в последнее время, отражает глубокие перемены, совершившиеся на древней афганской земле за столь короткий срок. Эта картина опровергает домыслы империалистической пропаганды, разоблачает враждебную деятельность внутренней и внешней реакции в Демократической Республике Афганистан; зрители ленты смогут полно представить себе действительное положение в сегодняшнем Афганистане. Они увидят, как спелись в своих попытках подавить афганскую революцию различные отряды мировой реакции — от американского империализма и одержимых идеями великодержавного шовинизма пекинских экспансионистов до израильского лидера Бегина и реакционных политиков Саудовской Аравии. Они увидят, как на территории Пакистана в военизированных лагерях сколачиваются банды наемников, засылаемых в ДРА, какую роль играют в этом деле агенты ЦРУ, организующие диверсии и провокации против нашей страны. Все эти факты подтверждаются документально, с полной убедительностью. Экран полностью разоблачает клевету органов империалистической пропаганды США, которая тшится подорвать дружбу народов Афганистана и Советского Союза, опорочить, представить в заведомо искаженном свете ту помощь, которую предоставил и продолжает предоставлять нам наш благородный северный сосед.

Продолжение революционного процесса, его дальнейшее углубление — такова истинная суть ситуации в Афганистане, где идет трудная и сложная борьба; ход ее не оставляет сомнений в том, что над врагами революции будет одержана полная победа.

На нынешнем этапе у афганской кинематографии есть свои особые, идеологические и

пропагандистские задачи. Афганское кино должно внести свой вклад в грядущую окончательную победу революционного дела, способствовать разоблачению империалистических происков и измышлений реакционной пропаганды. Одновременно наш кинематограф призван служить целям просвещения трудящихся масс внутри страны, нести правду о нашей жизни, о нашей революции зарубежным зрителям, всем честным людям, которым дороги идеалы свободы и демократии.

Загруженность работой не позволила мне присутствовать на торжественном открытии VI Международного кинофестиваля в Ташкенте. Но мои друзья и коллеги рассказали мне о том памятном вечере, когда во Дворце искусств было оглашено приветственное послание нашего старшего товарища, великого продолжателя дела Ленина Леонида Ильича Брежнева участникам и гостям фестиваля. В приветствии Л. И. Брежнева выражен дух, которым должно быть проникнуто современное прогрессивное киноискусство, идеи, которыми должны руководствоваться передовые художники, все деятели кино, стоящего на стороне сил мира и прогресса. Послание руководителя Советской страны указывает кинематографу путь борьбы за великие идеалы времени, за гуманизм, демократию, свободу. Мысли этого яркого документа произвели огромное впечатление на участников и гостей фестиваля, они представляют собой непреходящую ценность для всех передовых кинематографистов любой страны. Что касается моего личного впечатления, то мне более всего запомнилось то место приветствия, где подчеркнута важность массового искусства кино как средства консолидации прогрессивных сил в мире, укрепления самосознания народов и защиты мира от угрозы новой мировой войны. В послании конкретно и точно характеризуется нынешняя мировая обстановка, выражается вера в большие возможности кинематографистов, объединенных доброй волей и возвышающих свой голос в защиту гуманистических ценностей человечества. Это звучит очень верно и воодушевляюще!

Программа, предложенная ташкентским ки-

носмотром, на котором широко представлено передовое киноискусство трех континентов, является разнообразной и насыщенной. Однако еще более важным видится мне то обстоятельство, что основную и главную по своему значению часть демонстрируемых здесь фильмов составили произведения исключительно актуальные по их идейной направленности. Их пафос созвучен времени и отражает положение, сложившееся в мире на сегодняшний день, когда, с одной стороны, мы сталкиваемся с активизацией воинствующих, милитаристских империалистических сил, а с другой — наблюдаем рост самосознания народов, расширение масштабов национально-освободительного, революционного движения в различных регионах и странах. У Ташкентского фестиваля — боевой дух, отвечающий духу борьбы прогрессивных, демократических миролюбивых сил.

Многие фестивальные ленты гневно осуждают международный империализм, показывают лживость и несостоятельность империалистической пропаганды, противостоят ей в идеологическом отношении. Экран фестиваля свидетельствует, что еще во многих странах попираются элементарные права человека и суверенное право целых народов самостоятельно решать свою судьбу, что расизм и неоколониалистская эксплуатация еще существуют в различных частях планеты, принося людям многие беды и лишения. Но тот же экран отражает и широчайший размах борьбы свободных и добивающихся своего полного освобождения народов, процесс формирования новых самобытных национальных культур, процесс распространения передовой идеологии, сопротивления империализму.

Наша картина «Афганистан — революция продолжается» — результат совместного труда афганских и узбекских кинематографистов. В этой связи хочу подчеркнуть, что взаимодействие, сотрудничество между советской и афганской кинематографиями имеет под собой прочную основу. Наша нынешняя поездка в Советский Союз, кроме участия в Ташкентском фестивале, имеет и еще одну цель: из Ташкента мы отправимся в Москву, где рас-

считываем подписать соглашение о сотрудничестве в области кино между двумя нашими странами. Убежден, что афганский кинематограф должен расширять уже имеющиеся у нас связи с кинематографом СССР. Убежден, что в дальнейшем этим связям предстоит углубляться¹. Надеюсь, что по традиции особенно тесно мы будем сотрудничать с киностудией «Узбекфильм». Мы очень заинтересованы в нашем кинематографическом сотрудничестве, в помощи, которую наши советские друзья могут оказать нам в этой важной области культуры.

В дни фестиваля мы встречались с представителями ряда национальных кинематографий, участвующих в ташкентском форуме. Сюда съехались делегации из многих стран мира — и всем им была предоставлена исключительная возможность свободно, полно и откровенно обмениваться мнениями по самым разнообразным проблемам, которые их занимают и волнуют. Демократический характер Ташкентского международного кинофестиваля очевиден для любого наблюдателя, обладающего способностью судить о вещах и событиях непредвзято. В Ташкенте деятели кино десятков государств непринужденно и искренне общаются между собой, вступают в дискуссии, обсуждают злободневные, острые вопросы общественной жизни и творчества. Советские товарищи, устроители и организаторы ташкентского смотра, создали самые благоприятные условия для такого рода общения. На фестивале в Ташкенте сложилась обстановка взаимопонимания, плодотворного обмена опытом; я бы назвал ее атмосферой творческого братства.

¹ Вскоре после закрытия VI Ташкентского МКФ в Москве в Госкино СССР состоялось подписание Соглашения о сотрудничестве в области кинематографии между Госкино СССР и Министерством культуры и информации ДРА. На церемонии подписания товарищ Сарболянд сказал: «Подписание Соглашения несомненно знаменует важный шаг вперед в деле укрепления дружбы между деятелями культуры Советского Союза и Афганистана, между советским и афганским народами. Дружбе этой, выдержавшей многие испытания и насчитывающей десятилетия, наша страна придает принципиальное значение. Ведь у ее истоков стоял величайший революционер эпохи Владимир Ильич Ленин, и сегодня, выполняя ленинский завет, мы стремимся делать все, чтобы наши отношения, которые характеризуют братская взаимопомощь, солидарность и деловое сотрудничество, углублялись и развивались». — *Прим. ред.*

В заключение мне хочется коснуться вопроса, который, на первый взгляд, не имеет непосредственного отношения к киноискусству и к фестивалю. И вместе с тем, как мне кажется, на этой теме стоит остановиться в силу ее актуальности. В последнее время на Западе, в американской пропаганде особенно, муссируется так называемая «мусульманская проблема»; много шумят по этому поводу и пекинские гегемонисты, представители реакционных кругов на Арабском Востоке. Суть этой искусственно раздуваемой «проблемы» сводится к следующему: наши идейные противники утверждают, что в Афганистане после революции, как якобы и в Советском Союзе, нарушаются права верующих, не соблюдаются религиозные свободы. Авторы подобных инсинуаций руководствуются, по их утверждению, принципами человеколюбия. Но мы-то знаем, чего на самом деле стоит это «человеколюбие», выдержанное в так называемом «исламском духе». Знаем на примере трагической судьбы арабского народа Палестины, в отношении которого Садат, Картер и Бегин совершили прямое предательство. Так вот, кэмп-дэвидский сговор, помимо всего прочего, носит еще и откровенно антимусульманский характер. Палестинский народ многие годы подвергается жесточайшим гонениям, которые только усилились в результате кэмп-дэвидских соглашений и последующего «мирного договора» между Египтом и Израилем. Израильцы ведут себя как агрессоры и угнетатели в местах, священных для каждого мусульманина, захватив арабскую часть Иерусалима. Сионисты не уважают чувств верующих мусульман, они не позволяют совершать поклонения многим мусульманским святыням.

У нас же в стране существует настоящая свобода совести, о чем свидетельствует и тот факт, что в Афганистане сегодня снова открыты храмы мусульман-суннитов в шиитские мечети. При посещении мусульманского центра, организованном специально для участников и гостей Ташкентского фестиваля, во время поездок в Самарканд и Бухару, мы видели, как свободно, беспрепятственно отправ-

ляют мусульмане свои религиозные обряды. В Узбекистане к чувствам и верованиям мусульман относятся уважительно. Более того, Советское государство уделяет большое внимание сохранению и реставрации замечательных памятников древней мусульманской культуры, затрачивая крупные средства для этой цели, причем реставрационные работы организованы таким образом, чтобы не мешать паломничеству: их ведут постепенно, выбирают время, когда паломников бывает меньше. Вот вам живой контраст! В Палестине мечети разрушают, мусульманам, желающим посетить арабскую часть Иерусалима, чинят препятствия. А здесь, в Узбекистане, действительно существует свобода вероисповедания, здесь мусульмане могут прийти в мечеть, чтобы спокойно помыслить, помолиться, — и никто не станет им мешать. Даже в некоторых странах, где ислам является государственной религией, мусульмане не пользуются своими религиозными свободами с такой полнотой.

Покидая Ташкент, мы унесли с собой самые лучшие впечатления. Мы вернулись на родину еще более, чем прежде, воодушевленными, полными решимости продолжать нашу справедливую борьбу до полной и окончательной победы.

*Абду Ода,
руководитель Киноцентра
при Министерстве культуры и спорта
(Эфиопия)*

Ташкент —

это отличная школа

Сложность современной мировой обстановки, попытки возродить времена «холодной войны» не должны, как мне кажется, настраивать нас на пессимистический лад. На планете слишком много людей, которые стремятся к мирной жизни, к социальному прогрессу, слишком широко развернулось ныне на-

ционально-освободительное движение народов, чтобы империализм мог рассчитывать на успех своих враждебных человечеству замыслов, своих антигуманных планов — в исторической перспективе. Ташкентский фестиваль символизирует широкую поддержку идеалов мира, добра, свободы, социальной справедливости — и его успех укрепляет наши надежды, нашу веру в возможность сплочения всех прогрессивных сил современности.

Да, я не склонен отчаиваться, когда узнаю об очередной попытке международной реакции усилить напряженность в мире: решимость народов избежать войны, жить в дружбе и сотрудничать во имя прогресса непоколебима, она дает ощутимые позитивные результаты. Ташкентский кинофорум — еще одно тому свидетельство.

Сегодня у нас на родине, в Эфиопии, — сложное положение, временами оно становится тревожным. Против нашей страны предпринимаются вооруженные провокации извне, вблизи наших границ расположены военные базы, представляющие для нас потенциальную угрозу. Мы пережили войну, пережили серьезные испытания, защищая нашу революцию, и мы об этом помним и свято чтим память своих героев. Но люди, принявшие идеи революции, всегда должны быть готовы к борьбе! К борьбе, которая принесет поражение империалистической реакции! Залогом этого является мощный революционный подъем, который наблюдается сегодня в мире. Время работает на нас! Силы прогресса и свободы множатся, а реакционеры все больше оказываются в изоляции и все чаще вынуждены отступать. Не потому ли они и нагнетают напряженность, что чувствуют: их несправедливое дело терпит провал?! В будущее нам нужно смотреть с оптимизмом, для этого у нас есть веские основания.

Перед кинематографом социалистической Эфиопии стоят ныне серьезные проблемы. Первая состоит в том, что нам необходимо развивать собственную кинопромышленность, которой в стране не было прежде, хотя Эфиопия и относится к тем немногим африканским странам, куда кино пришло сравни-



Абду Ода

тельно давно. Однако при феодализме создание национальной базы кинопроизводства никого не заботило. А кинематограф пытались представить чем-то таинственным, недоступным для понимания народных масс... Время от времени, правда, снимались короткометражные документальные ленты — о бывшем императоре, о жизни знати, о «витрине» несправедливой социальной системы. Такие фильмы выпускались для того, чтобы создать у народа ложное представление о положении в стране, выставить политику правящих классов в выгодном для них свете, ввести в заблуждение общественное мнение за рубежом. Кинематография, существовавшая у нас прежде в зачаточных, незначительных формах, целиком контролировалась иностранцами. Кино полностью было подчинено целям колонизаторов. На прокате зарубежных фильмов иностранцы наживали большие деньги, наводняя

наши экраны дешевыми суррогатами культуры. Многие картины открыто прославляли империализм и империалистическую политику, пытаясь убедить зрителя в несокрушимости колониальной системы, в том, что весь мир в конце концов окажется у ног империалистов. Все это — показательный пример колониалистской, империалистической «культурной агрессии». Экран разлагал нашего зрителя, оказывая особенно пагубное воздействие на молодежь, которая теряла черты национальной самобытности, пытаясь подражать образу жизни хозяев-империалистов, стыдясь культуры своего народа.

В настоящее время, после победы революции в Эфиопии, государство контролирует кинопрокат, исходя из национальных интересов. Большую помощь в организации проката на новых условиях оказывают нам такие киносмотрны, как Ташкентский, Московский и Лейпцигский фестивали, где мы имеем возможность не просто приобретать фильмы, а выбирать их, знакомясь с наиболее значительными достижениями передового киноискусства. Что же касается положения в кинопромышленности, то оно отчасти напоминает ситуацию, которая сложилась у вас в стране сразу после победы Великой Октябрьской социалистической революции, когда резко возросшие потребности трудящихся масс еще опережали возможности молодого кино. Революция сама стала для нас школой и дала мощный импульс развитию кинематографии. Даже не имея пока собственных студий, мы осуществляем кинопроизводство в большем объеме, чем это имело место за 10 лет до революции.

Мы с уважением и интересом знакомимся с опытом кинематографистов послереволюционной России, в частности с документами, рассказывающими об энтузиастах, организовавших в 20-е годы рейды агитпоездов с передвижными киноустановками. Первым советским пропагандистам кино приходилось работать в очень сложных условиях, но они были революционерами, настоящими борцами, их пример вдохновляет нас. Знакомясь с фактами из истории советского кино, мы убеждаем-

ся в том, что социальная революция неизменно оказывает революционизирующее влияние и на киноискусство. Примерно то же самое происходит сейчас и в Эфиопии. Мы переживаем динамичный период роста самосознания нашего народа, зарождения новых организационных форм — ассоциаций трудящихся, рабочих союзов и т. д. — деятельности народных масс, которым кинематограф сегодня просто необходим. Мне вспоминается, как в Аддис-Абебе, в первые дни после революции, работники посольств социалистических стран сетовали по поводу того, что в их фильмотеках стало меньше копий. А дело заключалось в следующем: революционные фильмы, рассказывающие об исторических переменах в государствах социализма, пользовались таким широким спросом, что взятые в посольствах копии демонстрировались до полного износа — возвращать было нечего...

В настоящее время наша кинематография и наши технические возможности еще не в состоянии удовлетворить потребности страны в произведениях киноискусства. Но, как я уже говорил, мы предпринимаем значительные усилия, чтобы изменить это положение, и количество фильмов, выпускаемых у нас, постепенно растет. Этому активно помогает сотрудничество с социалистическими странами. Мы уже сняли несколько документальных лент совместно с ГДР и Чехословакией, предполагаем расширять совместное производство дальше. Находясь в Ташкенте, мы ознакомили руководителей советской кинематографии с наметками сценария, на основе которого мы хотели бы снять игровой фильм, сотрудничая с Советским Союзом. Сюжет сценария основан на реальных событиях, это рассказ о молодежи, активно участвовавшей в проведении национализации земли, осуществленной после победы эфиопской революции. Как вы, возможно, знаете, в то время около 60 тысяч студентов институтов, колледжей, университетов, вместе со многими преподавателями, отправились в сельскую местность, чтобы вести работу бок о бок с крестьянами. Перед ними стояла двойная задача — обучать людей грамоте, вести среди сельского насе-

ления пропаганду идей социализма и одновременно разъяснять смысл тогда еще находившегося в стадии подготовки декрета о национализации сельскохозяйственных угодий. Подготовить крестьян к мысли, что больше не будет помещиков, что земля отныне принадлежит тем, кто ее обрабатывает. Работа молодых людей была не только сложной, но и опасной: национальная аристократия была против революции, против земельного декрета, во многих местах на пропагандистов устраивались бандитские покушения, среди молодежи были жертвы. Мы хотим, чтобы экран рассказал об этих невымышленных событиях, являющихся частицей нашей новой истории.

А более близкие цели, задачи, которые необходимо решать немедленно, связаны с потребностью запечатлеть на пленке успешное развитие революционного процесса в стране. Мы придаем этому делу большое значение, ибо после революции события в Эфиопии совершались и продолжают совершаться стремительно. Как вам, должно быть, известно, сразу после революции были приняты такие важные документы, как декрет о национализации земли и Декларация о строительстве нового общества на основах научного социализма в Эфиопии. Мы вынуждены были отражать атаки контрреволюции, бороться с внешней агрессией и провокационными выступлениями внутри страны. Теперь, когда контрреволюция и реакция в целом потерпели поражение, нам необходимо быстрыми темпами восстанавливать пострадавшие районы, оказывать помощь областям, испытывающим особенно большие трудности с обеспечением населения продовольствием. Кроме того, после победы революции мы начали кампанию по экономическому и культурному развитию страны, включая мероприятия по ликвидации неграмотности. В общем, события происходят так быстро, что наши кинематографисты едва успевают за ними, а если мы не сумеем создать летопись революционных преобразований именно сейчас, как говорится, по горячим следам, потом будет поздно. Так что одной из важнейших задач эфиопского кино является на этом этапе отражение в документальной

форме тех глубоких, коренных преобразований, что происходят в различных областях жизни современной Эфиопии сегодня.

К сожалению, на нынешнем Ташкентском фестивале эфиопская кинематография не представила своего фильма. К началу недавних военных событий у нас в производстве находились две картины, на которые мы рассчитывали, две документальные ленты. Одна — о детях Эфиопии, другая — о кампании по борьбе с неграмотностью. Завершить их до настоящего времени не удалось. Однако мы рассчитываем, что оба фильма будут показаны на Московском кинофестивале в будущем году.

Запоминающимся событием кинофестиваля в Ташкенте стало послание Л. И. Брежнева, выразившего свою поддержку этому важному мероприятию международного масштаба. В приветствии главы Советского государства содержится призыв к объединению в борьбе за самые гуманные идеалы, за дело всего прогрессивного человечества, и это представляется мне исключительно знаменательным и актуальным. Ведь кинематографисты самым активным образом участвуют в формировании общественного мнения, поэтому им необходимо осознавать всю меру лежащей на них ответственности и постоянно думать о благе, о насущных интересах и нуждах людей, которым адресовано их творчество. Фильм может стать мощным орудием пропаганды идей мира, социального прогресса и свободы, как об этом справедливо и прозорливо говорит Л. И. Брежнев.

Верность такого вывода подтверждается всем ходом нынешнего Ташкентского фестиваля, фильмами, которые мы здесь увидели. Например, на меня очень сильное впечатление произвела мозамбикская картина «Муэда», которую я посмотрел в первый же день фестиваля. Лента, очень несложная по форме, снята почти целиком в одном месте; ясно, что у ее создателей было не так уж много средств, снимали они на черно-белую пленку... Однако страстная идея фильма, прогрессивная позиция его авторов выражены на экране убедительно, настолько ярко, что о техническом несовершенстве постановки просто забываешь.

В этом несомненное достоинство произведения мозамбикских кинематографистов, которые сделали очень важный практический шаг к подъему художественного уровня своего молодого кино. Продвигаясь в этом направлении, они могут многого достичь.

Очень понравился мне и фильм «Огненные дороги», снятый на «Узбекфильме». И я был немало удивлен, когда мне объяснили, что это примерно всего одна восьмая от большого произведения режиссера Шухрата Аббасова: я почувствовал, сколь многое пропустил, не видя картину целиком. Рассказ о жизни большого поэта, прогрессивного мыслителя и революционера снят в очень образной, поэтичной манере, я наслаждался этим фильмом, как наслаждаются совершенным музыкальным произведением. Содержание и стиль сошлись здесь в удивительном единстве.

Запомнился мне и мексиканский фильм «Преемственность», раскрывающий механизм реакционной, антинародной диктатуры в некой латиноамериканской стране, фильм, наполненный острым и актуальным содержанием, проникнутый пафосом социальной критики. Картина сделана динамично и интересно. Привлекает своей идеей, богатым материалом алжирская лента «Самое главное», повествующая о важнейших событиях в жизни алжирского народа, осуществляющего земельную реформу; правда, как мне показалось, эту ленту можно было сделать и покороче. Но в ней ощутима крепкая, профессиональная режиссура, что особенно важно для кино развивающейся страны, участвующего в преобразовании жизни общества на прогрессивных социальных началах.

Кубинский фильм «Нет суббот без солнца» стал для меня настоящим сюрпризом; я увидел в нем не только национальные проблемы кубинцев, но и наши собственные проблемы: ведь мы тоже сталкиваемся с необходимостью перестройки сознания наших людей, сельского населения в частности, с потребностью внушить крестьянам новые понятия об их труде, привить им новое отношение к земле как к общенародной собственности. В постановочном отношении картина просто великолепна:

действие развивается динамично и непринужденно, о серьезных вещах с экрана говорят с чувством юмора, умно и точно. Характеры героев достоверны и следить за их развитием интересно.

Мне очень понравилось в Ташкенте. Очень! Об узбекском народе я много слышал и раньше, много читал о его истории. Теперь мне довелось побывать в этих легендарных местах — в узбекской столице, в Бухаре и Самарканде. Не зря же говорят: «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать...» Для меня большим впечатлением стала встреча с узбекской землей, она породила во мне редкое по силе чувство! Когда в Самарканде мы осматривали величественные исторические памятники, я вспоминал то, что доводилось прочесть о них. Теперь я воочию убедился, насколько они прекрасны и совершенны! А рядом с историей, рядом с легендами была фантастическая реальность сегодняшнего дня. Необыкновенно высокий уровень развития, достигнутый Узбекской Республикой в различных областях жизни, поражает. В сельскохозяйственном предприятии под Самаркандом нас принимали с радушием и теплотой, но было и еще одно впечатление, о котором мне хочется сейчас сказать: находясь здесь, я почувствовал огромные масштабы перемен, которые ощутимы повсюду — и в том, как выглядят, как ведут себя люди, и в успехах, которых они достигли в культуре и экономике. Во всем! И все это стало возможным при новом строе, в результате победы революции. Для меня лично это было очень волнующе: я увидел то, к чему мы придем в будущем, будущее как бы приблизилось ко мне, стало для меня реальностью...

В Узбекистане многих интересует жизнь нашей страны. И когда люди узнавали, что я из Эфиопии, у них светлели лица, они улыбались и дружески беседовали со мной, я чувствовал их теплоту и расположение — это было необыкновенно радостно и приятно.

Значение Ташкентского международного кинофестиваля для киноискусства развивающихся стран огромно. Этот киносмотр — дей-

ствительно настоящая школа для кинематографистов. Когда десятки и сотни людей, представляющих кино разных государств, собираются вместе, происходит как бы концентрация опыта, накопленного порознь: множество фильмов, множество мнений и творческих индивидуальностей; общение с ними представляет исключительную ценность. Фестиваль очень полезен и с деловой точки зрения. Например, здесь, в ходе живого общения мы сумели разрешить с нашими зарубежными коллегами многие вопросы, которые не решишь путем переписки.

Некоторое время назад мы получили с Кубы три фильма без субтитров. И вот в Ташкенте мы, встретившись с кубинской делегацией, разрешили эту сложность за четверть часа! Заодно мы наметили систему сотрудничества в области кинообмена, которая позволит избежать подобных недоразумений в дальнейшем.

Встретились мы и со своими коллегами из Судана. Судан — наш сосед, но до настоящего времени у нас не было контактов в кинематографической области. А ведь нет никаких препятствий для налаживания сотрудничества между двумя нашими странами. И вот одна суданская студентка — она учится в Москве — задала вопрос, не можем ли мы помочь ей: она хочет снять свой дипломный фильм в Эфиопии, но не знает условий работы в нашей стране. Мы пообещали ей, что по приезде в Москву обо всем договоримся. Уверен, что молодая кинематографистка приедет к нам и снимет задуманный ею фильм о революции в Эфиопии.

Ташкентский фестиваль предлагает очень многое, открывает перед деятелями кино новые творческие возможности. Мы еще долго будем его вспоминать — и полученный здесь опыт сослужит нам долгую, хорошую службу. А ведь когда мы сюда собирались, кое-кто в Африке считал, что участие в этом кинофоруме несвоевременно. Предлагалась даже альтернатива — собраться в какой-нибудь африканской стране. Мы, разумеется, можем проводить и свои африканские фестивали, такая практика уже имеет место. Но Таш-

кент — исключительная уникальная возможность познакомиться с новыми работами художников трех континентов, с жизнью Советской страны, с ее киноискусством. Все это обогащает, дает обильную пищу для размышлений, и я не думаю, что есть еще один кинофорум, который был бы в такой же мере полезен деятелям кино развивающихся стран, как Ташкентский международный фестиваль.

Александр Липков

Ташкент-80: экран, обращенный к жизни

Заметки о программах VI МКФ в Ташкенте

Борьба продолжается

В Ташкентском фестивале Чили не участвует. От диктаторского режима, беспощадно подавившего все, что было истинно талантливого в демократической культуре страны, наивно ожидать участия в киносмотре, сама направленность которого отрицает право пиночетовской хунты представлять народ, чью свободу она растоптала.

Чили не участвует, но участвует чилийский кинематограф, участвуют представители прогрессивного кино Чили, вынужденные ныне жить и трудиться за пределами родины. Вместе с кубинскими кинематографистами прибыл в Ташкент чилийский документалист Педро Часкель, показавший здесь картину «Глаза, как у отца» — волнующий рассказ о детях чилий-

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1980, № 10.

ских патриотов, для которых Куба стала второй родиной. Из Москвы приехал Себастьян Аларкон, недавно завершивший свой политический фильм «Санта-Эсперанса». Мигель Литтин привез на фестиваль свою последнюю работу — свободную экранизацию рассказа Габриэля Гарсиа Маркеса «Вдова Монтель», которую он снимал в Мексике при содействии кинематографистов Кубы и Венесуэлы.

«Вдова Монтель» — это очевидно с первых же кадров картины — произведение глубокое, тонкое, сложное по языку и композиции, завораживающее своим особым ритмом, насыщенной, непривычной образностью. В главной роли — Джеральдина Чаплин. Она играет строго и поэтично, но главное, на редкость слитно со всем образным миром картины, соединяющим реальное и воображаемое, действительность и сны, настоящее и прошлое, жесткий, доходящий до кровавого гиньоля реализм и тончайшие нюансы настроений, психологических состояний, чувств.

...Умирает Хосе Монтель, владелец огромных богатств — земель, скота, рек, ископаемых. Для Аделаиды его смерть словно бы обрывает всякий контакт с реальностью; ей кажется, что это не он, а она в гробу, все, связывавшее ее с жизнью, распалось, мир воспоминаний замещает ей действительный мир. Но почему так равнодушны к его смерти окружающие, почему они не чувствуют горя утраты?

Аделаида не знает, не хочет знать его таким, каким его знали другие. В ее воспоминаниях он тот же, какой когда-то забрал ее от отца и матери, цирковых актеров, с повозкой которых она колесила по стране. Она помнит его еще бедняком, не имевшим своей пары ботинок, его богатство пришло на ее глазах, он добился его своим умом, трудолюбием, своим счастливым характером — добротой, веселостью, щедростью... Так думает вдова.

Но постепенно из снов и воспоминаний героини вырисовывается совсем иной образ ее мужа. Откуда-то — то ли из реального, то ли из ирреального мира — появился вдруг старик с горой трупов на своей повозке. «Аделаида, — бормочет он, — это твои трупы. Твой

муж донес на них, и алькальд приказал их убить».

Связи с алькальдом когда-то привели Монтелью к богатству. Это алькальд предупредил Монтелью, что его хозяин, самый богатый человек в округе, получил приказ покинуть в 24 часа страну, и, значит, его имение можно за бесценок купить, а в общем-то, даже и не купить, а просто отнять. Монтелью рано усвоил истину: мир делится на подлецов и болванов, выгодней быть подлецом.

Аделаида вспоминает, как муж сообщил ей когда-то: «Я стал партнером алькальда». Тогда это поразило ее. Все знают, что алькальд преступник, зачем связывать себя с этим негодяем? Почему она раньше не вспоминала об этом разговоре?

Аделаида ждет, что вернутся из Парижа ее дети. Но они отвечают в письме: «Мы не хотим возвращаться на континент, где каждый день людей убивают по политическим причинам».

Диктатура... Это с ее приходом началось нравственное падение Монтелью. Это она открыла возможность сгонять людей с земли, творить беззакония, зажать рты всем газетам (на зеркале парикмахерской, мелькнувшем в одном из эпизодов, надпись: «Говорить о политике запрещается»), убивать без суда и следствия; это она развязала руки клеветникам, мерзавцам, насильникам. И вот теперь то, чем не брезговал пользоваться Монтелью, оборачивается против его вдовы.

Алькальд решил наложить лапу на владения своего бывшего компаньона, Аделаида, живущая в мире своих снов, даже не пытается защитить себя. Кармайл, один из немногих оставшихся преданных ей людей, пытавшийся воспротивиться намерениям алькальда, брошен в тюрьму.

В городке беспокойно. На стенах появились лозунги: «Долой диктатуру!» Введен комендантский час. Алькальд говорит о появившихся в округе партизанах. Какие-то люди ворвались в коровник Монтелью, убили племенного быка, когда-то привезенного из Индии, — гордость покойного хозяина. Толпа с окровавленной бычьей головой, вздернутой на шест,

кричит проклятья вслед Аделаиде. «Город пахнет кровью», — говорит служанка. Прибыла вода в реке, к берегу прибило неизвестные трупы.

...Аделиадна уходит из жизни — входит в поток реки и исчезает в нем с тем же отрешенным безразличием, с каким жила все эти дни после смерти мужа. Чьи-то трупы появляются на воде, возвращая нас к жестокому миру реальности, к жизни, пахнувшей кровью...

Наш разговор с автором «Вдовы Монтель» состоялся еще до фестивальной премьеры, так что речь шла главным образом не столько о самой картине, сколько обо всем творчестве режиссера, о проблемах латиноамериканского кинематографа.

Говорит Мигель Литтин. Первым моим фильмом был «Шакал из Ноуэльторо». Основой его послужили документированные факты, имевшие место в Чили. У нашего героя был реальный прототип — крестьянин, который, напившись до потери сознания, убил всю свою семью. Это был человек темный — ни читать, ни писать он не умел. Только попав в тюрьму, он получил возможность учиться грамоте, только здесь он впервые встретился с человеческим к себе отношением. Но тут и происходит самое страшное: его приговаривают к расстрелу — так требует закон. Приговор настигает его тогда, когда в нем впервые за всю жизнь пробудился человек.

«Обетованная земля» тоже основана на реальных событиях, произошедших в 1932 году во время первой социалистической республики в Чили. Она просуществовала всего 12 дней, но дала толчок целому ряду важных процессов во внутренней жизни страны. В нашем фильме рассказывается история группы крестьян, захвативших землю и организовавших на ней коммуны. Это возможно было лишь в условиях республики. Но происходит военный переворот, республика повержена, военщина подавляет крестьянское движение, крестьяне пытаются сопротивляться, но силы слишком неравны. Картина заканчивается кровавой резней, в которой гибнут герои. Но двум из них удается спастись, они уходят, и это означает, что борьба еще не окончена.

— Ваш фильм оказался пророческим, он предсказал то, что вскоре случилось в Чили.

— Многие говорили мне это. Видимо, в то время, когда я над ним работал, барометр уже показывал перемену погоды.

Следующий свой фильм («События на руд-

нике Марусиа», в «Искусстве кино» много писалось об этой работе режиссера. — А. Л.) я снимал уже в эмиграции. Речь в нем шла о рабочих шахты, где добывают селитру, об их борьбе.

Картина показывает, как складывалось противоборство двух фронтов — рабочего класса и буржуазии. В финале двое забастовщиков уходят из Марусиа на другие шахты, чтобы поднять все имеющиеся там революционные силы на борьбу.

Вслед за этим фильмом я поставил «Превратности метода» по мотивам романа Алехо Карпентьера. Эта картина охватывает пять лет истории одной латиноамериканской страны. Ее диктатор, являющийся нашим главным героем, — человек образованный, не чуждый искусства и культуры, проводит время во Франции, отдав страну на откуп иностранным монополиям. Пока он живет здесь, в его стране назревают движения сопротивления: он их душит, топчет в крови, но все равно не может сломить — народное восстание свергает его диктатуру.

И, наконец, мой последний фильм — «Вдова Монтель». Это рассказ о смерти, об одиночестве, о ностальгии воспоминаний. Он весь построен на ретроспекциях.

У женщины умер муж. И она начинает искать его повсюду: среди вещей, в засохших садах, в водах реки, среди пустых улиц. Она ищет его в потерянном времени. Раньше этот человек был главой городка, его хозяином, эксплуататором. Когда он умирает, начинается восстание против него, но, естественно, оно оборачивается против его вдовы, ибо он мертв, а она жива. И тогда она впервые начинает осознавать, кем был, на деле, ее муж.

Этот фильм подобен разбитому зеркалу: зритель должен собрать все осколки, соединить их воедино, чтобы увидеть целостную картину. Нам хотелось, чтобы в этих окровавленных кусках кто-то из зрителей увидел бы самого себя.

— Во всех ваших фильмах речь идет о революции. Почему такая приверженность именно этой теме?

— Мне думается, что в Латинской Америке, на континенте, в политическом отношении колонизированном, есть только одна возможная позиция для художника. Мы можем существовать, ощущать себя людьми только в восстании против существующего порядка вещей. Наше «я», наше самосознание, наша самобытность начинаются с восстания.

У человека, живущего в Латинской Америке, не может быть индивидуальной судьбы. Судьба каждого слита с судьбой коллективной. Мотором нашего движения является на-

«Вдова Монтьель»,
режиссер Мигель Литтин
(Мексика, Куба, Венесуэла)



род, целью движения — революция. Поэтому все наши поэты, писатели, кинематографисты связаны в своем творчестве с этим динамичным, развивающимся революционным процессом.

У каждого из латиноамериканских кинематографистов свой стиль, каждый ищет себя в органичной для него кинематографической форме. Но у всех нас одна цель. Я могу назвать много имен: Гутьерес Алеа, Умберто Солас, Хорхе Санхинес, Патрисио Гусман, Педро Часкель. Можно вспомнить и Глаубера Роша, автора одной из лучших картин латиноамериканского кино «Бог и дьявол на земле солнца», художника необычайно поэтического, создавшего свою неповторимую эстетику. Но мне не важно, сколько имен здесь названо, все ли вспомнута. Важны не отдельные имена сами по себе — важно общее движение.

— Были ли вы знакомы с произведениями советского революционного кино, когда делали свои первые фильмы?

— Это то же самое, что спросить, знал ли ты буквы, когда начал читать.

— Далеко не во всех странах была возможность видеть эти картины.

— У нас, слава богу, она была. Мы видели много картин. Вряд ли стоит их называть, ибо те же самые названия вы уже не раз слышали и будете еще слышать от кинематографистов всего мира: «Броненосец «Потемкин» и «Александр Невский» Эйзенштейна,

«Мать» Пудовкина, «Обыкновенный фашизм» Ромма. Целые поколения на них воспитывались.

— Вы экранизировали Алехо Карпентьера и Габриэля Гарсиа Маркеса, сейчас двух крупнейших латиноамериканских писателей. Что вы думаете о влиянии этих художников на латиноамериканскую культуру и, в частности, на кинематограф?

— Оно огромно. Эти художники точно так же, как Сикейрос, Неруда, Ороско, творцы нашего латиноамериканского «я», нашего национального самосознания, нашей идентичности. Неважно, где родился любой из них — в Колумбии, Чили или на Кубе. Они латиноамериканцы. И свои произведения они создавали для всего континента. Их влияние было, есть и будет — оно вечно. Их произведения чужды провинциализма, местнической ограниченности. У них нет родины. Их родина — весь континент. Это относится и к Маркесу, и к Карпентьеру. И сила их влияния в том, что они побуждают нас, кинематографистов, создавать произведения общелатиноамериканские, общечеловеческие.

— Сегодня чилийские кинематографисты работают в разных странах мира. Как, по-вашему, существует ли, несмотря на эту географическую разобщенность, единый чилийский кинематограф?

— Да, несомненно. Мы, чилийские кинематографисты, находимся сейчас в изгнании. Педро Часкель, Патрисио Гусман, Серхио Кастильо работают на Кубе и чувствуют себя так, словно бы родились там. Революция дала им все, чего они могли желать, и даже сверх того. Себастьян Аларкон работает в Москве, я в Мексике. Но у всех нас общее стремление — создавать свои произведения для латиноамериканского континента, для той борьбы, которую он ведет. Наша цель — свержение диктатуры. В какой бы стране ни находился сейчас чилиец, он делает все, что в его силах и возможностях, для сохранения единой чилийской культуры, ее живой ветви.

В этих фильмах, создаваемых вдали от родины, живет голос народа Чили, они призывают другие народы к солидарности с нами. Тем, кто в силу политических причин не может сам побывать в Чили, они дают возможность понять, что происходит в стране, донести до их сознания живую правду о ней. Я уверен, что когда падет диктатура, все эти картины станут замечательной школой для создания нового кинематографа Чили, для тех художников, которые придут в него. В этих фильмах будет сохранено то, чем мы живем сейчас — наша боль, наша надежда, наш протест. В них отражена история нескольких поколений чилийцев, запечатлена та важнейшая часть нашей истории, какую представляет собой борьба классов. Завтрашнее чилийское кино не раз будет обращаться к этому источнику.

А кроме того, и в самой нашей стране есть живые кинематографические силы. Не хочу называть имена этих людей, чтобы не осложнять их жизнь при существующем режиме, но могу сослаться для примера на документальную картину «Послание из Чили», созданную анонимной группой. В ней показаны жены исчезнувших заключенных, обвиняющие хунту. Этот созданный в подполье фильм кажется мне особенно важным: впервые после семи лет он принес из нашей страны слово правды, не задушенное диктатурой.

— Каковы ваши дальнейшие планы?

— Жить. Жить бурно, не жалея себя, тем более что каждая новая работа требует, чтобы ты пришел к ней обновленным. Я ищу тему, ищу форму повествования. Сейчас пишу книгу рассказов. Ищу себя...

Соотечественник Мигеля Литтина Себастьян Аларкон живет и работает в Москве. Здесь застал его пиночетовский переворот, тогда он учился во ВГИКе. Судьба соединила его с советским кинематографом, но он по-прежнему прочно связан с родиной, рассказывает в сво-

их картинах о ее людях, ее судьбе, ее трагедии. Так появились документальные ленты «Первая страница», «Три Пабло» — фильм-размышление о трех великих тезках: Пабло Неруде, Пабло Пикассо и Пабло Казальсе, а затем — дебют в игровом кино — «Ночь над Чили» (совместно с А. Косаревым).

Разговор с Аларконом стал естественным продолжением интервью с Литтином: речь в основном шла о том же самом — о судьбе чилийского кинематографа в изгнании, его проблемах, его будущем.

Говорит Себастьян Аларкон. Все чилийские режиссеры шли примерно одним и тем же путем. Почти все они начинали с документалистики, в особенности те, кто сейчас работает в эмиграции. Они начали с картин о перевороте, а затем обратились к воссозданию тех же фактов и в игровых лентах. Но раньше или позже приходит момент, когда уже нельзя ограничиваться одним чилийским материалом, надо идти от него к более широкому охвату действительности, к проблемам всего латиноамериканского континента.

— *Наверное, те же тенденции ощутимы и в работах советских кинорежиссеров, обращающихся к латиноамериканскому материалу, в «Кентаврах» Жалаквичуса, например? Ведь это не только фильм о Чили.*

— Конечно. Тем более что, создавая фильм о Чили вне пределов самой страны, ты всегда обречен на приблизительность — внешнего антуража, человеческих характеров, их пластики, их проявлений. Неизбежна некоторая мера условности.

Мы, чилийцы, естественно, смотрим такую картину, как «Кентавры», с особой пристрастностью. Наверное, нам представляется чуточку иным и сам образ Альенде, и достоверность каких-то деталей. Но как бы то ни было, картина эта очень высокого уровня. И, мне думается, она была очень нужна — нужен был вот такой пристальный, глубокий взгляд на все то, что произошло в нашей стране.

— *А ваша последняя работа, «Санта-Эсперанса»? В ней тоже речь идет о чилийских событиях?*

— Отчасти. В основу фильма положены события, действительно имевшие место в Чили. Но мы с драматургом Владимиром Амлинским умышленно старались уйти от воспроизведения фактов, придать картине более широкий философский характер. Мы не боялись снять ленту в достаточной мере условную, действие у нас происходит не в Чили и не в какой-то дру-

гой конкретной стране, а в некоем обобщенном государстве Латинской Америки, ситуация которого характерна для всего континента.

Нам было ясно, что стилистика политического памфлета, которая была на месте в «Ночи над Чили», здесь уже не годится, как не годятся и пафосные интонации, и лозунговая однозначность в обрисовке героев. Мы старались сосредоточиться не на событийных или эмоциональных моментах, а на столкновении характеров, на проникновении в глубины психологии.

Действие картины происходит в концентрационном лагере, из которого группа заключенных готовит побег. Конечно, на таком материале можно было сделать фильм приключенческий, с остро закрученной интригой, но мы старались уйти от такого рода внешней занимательности — нас интересовали иные проблемы: быть может даже, мы пытались в одной ленте охватить слишком многое. Пути борьбы с фашизмом, проблемы единства всех левых сил, взаимоотношения революции и религии, проблема исчезнувших заключенных — все это так или иначе нашло отражение в картине, но главным были все же не сами по себе политические тезисы, а столкновения живых характеров, людей разного социального происхождения, разных взглядов, мешающих им найти общий путь. Мы не хотели рисовать наших героев ни черной, ни белой краской — у каждого свои достоинства и недостатки, каждый в чем-то нам симпатичен, а в чем-то, быть может, нет. Это относится и к заключенным, и к их охранникам, и к коменданту лагеря. Мы старались избегать шаблона и однозначности. Нам хотелось побудить зрителя к размышлению.

— *Каким будет ваш следующий фильм?*

— Сейчас мы опять работаем вместе с Амлинским, пишем новый сценарий, к постановке которого я надеюсь приступить в конце года. Речь в нем пойдет о телохранителе диктатора. Героев в картине будет немного: практически двое — диктатор и его телохранитель, молодой парень из бедной семьи, который постепенно все глубже скатывается в «яму», хотя и поднимается вверх по лестнице власти, получая под конец пост адъютанта диктатора. Нам хочется проследить судьбу деклассированного человека, показать, как общество калечит его, заставляет морально опускаться все ниже.

Естественно, на нас не могли не оказать влияние такие авторы, как Габриэль Гарсиа Маркес и Алехо Карпентьер, по книгам которых уже сделаны картины о диктатуре. Но мы надеемся не повторить тех образов, с которыми уже встречались в фильмах. И в этом весьма помогают такие в своем роде примечательные личности, как Пиночет и Сомоса.

Для меня эта картина, как мне кажется, очень личная, очень авторская. Говорят, что каждый свой фильм режиссер должен делать так, будто это его последний фильм. Я не придерживаюсь такого мнения. Каждый новый фильм — это отражение тебя сегодняшнего, это только подготовительный этап для того, о чем надеешься сказать в дальнейшем.

Я очень благодарен стране, в которой сейчас живу, за то, что она освободила меня от многих комплексов и предрассудков, сформированных капитализмом. Мне пришлось в жизни столкнуться с разными сторонами этого общества, увидеть его с разных ступеней социальной лестницы. Я знаю, что такое голод и нищета, но бывали и моменты внезапных возвышений, когда отец стал администратором латифундии; я был семинаристом и испытал воздействие религии — все это запечатлелось во мне. И в характере героя нашего фильма, телохранителя, мне видится человек, каким мог бы стать и я сам. В нем отражены те же травмы, оставленные буржуазным обществом. Эволюция нашего героя дает повод для размышлений о природе фашизма. Я уверен, что фашизм возник не в 20-е, не в 30-е годы, он всегда был заложен в природе капитализма как системы.

— *Есть ли у вас, чилийских режиссеров, работающих сейчас в разных странах мира, ощущение того, что вы создаете кинематограф, который когда-то вновь станет единым?*

— Да, безусловно. И это будет, мне кажется, необычайно интересное явление, поскольку мы сейчас соприкасаемся с разными кинематографическими школами. Мои друзья, знающие советское кино, говорят мне, что видят его влияние в моих картинах. Литтину говорят: «Ты стал совсем мексиканцем». Это естественно: среда, которая тебя питает, не может не оказывать своего воздействия. Поэтому я думаю, что, когда все нити нашего кино опять сплетутся воедино, это будет очень интересное кинематографическое явление, обогащенное традициями многих кинематографических школ и в то же время внутренне цельное, чилийское.

Дискуссия на политическую тему

Пожалуй, наиболее острую реакцию фестивального зала вызывали фильмы, напрямую обращающиеся к вопросам политики, говорящие о борьбе против диктатур, насилия, о борьбе за освобождение от власти угнетателей, иностранных или отечественных. Но как ни близки

были эти произведения по выбору темы, порой они резко отличались друг от друга по ее решению, не только художественному, но прежде всего политическому. Против кого бороться — это ясно. Но как бороться? Какими путями? Какую цель себе ставить? Каким быть тому будущему миру, во имя которого идет борьба за свободу?

Поводом для первых фестивальных дискуссий на эту тему послужил мексиканский фильм «Преемственность», поставленный режиссером Альфредом Гуроллой. Место действия — неназванная латиноамериканская страна. У власти — диктатор. Пятнадцать лет назад он сам был в рядах революционеров, но теперь прежние соратники по борьбе им уничтожены, ближайший друг Орландо Медина, слово которого вдохновляло народ на бой за свободу, объявлен предателем революции, пожизненно заточен в тюрьму. И все равно диктатор не может быть спокоен, тень возмездия витает над ним. Цепь преступлений, поставившая его на вершину власти, по-прежнему не прерывается.

С этого и начинается фильм: группа молодчиков в форме командос окружает лачугу на берегу реки, решит ее пулями, не щадя никого — ни стариков, ни детей. Это дом семьи Медины: теперь ее нет. Убийство совершено по приказу диктатора, которого когда-то здесь укрывали. Руководил операцией полковник Сантос, бывалый служака, немногословный, исполнительный, по-деловому четкий. Он и впредь не раз появится на экране, стараясь всегда быть на вторых ролях, не привлекая внимания к своей персоне...

Страна неспокойна. Прокатываются волнения среди студентов. Левые экстремисты совершают террористические акты. Не складывают оружия соратники Медины — они готовят его побег из тюрьмы. Диктатор нигде не чувствует себя в безопасности. Даже на площадке для гольфа за его спиной маячат фигуры автоматчиков. Диктатора мучит бессонница. Врач настоятельно рекомендует ему отдых — шесть месяцев абсолютного отдыха. Иначе полная потеря работоспособности. Врач не договаривает: отдых не поможет. Мозг диктатора уже

поражен атеросклерозом. Еще два-три месяца — и пациент будет являть собой жалкое зрелище. Правду о действительном положении дел врач сообщает только полковнику Сантосу. Сантос ценит его доверие, он советует ему покинуть страну, чтобы не подвергать себя опасности. Когда увозящий врача самолет взлетает с аэродрома, раздается взрыв. Случайность? Слишком много подобных случайностей...

Медина объявил в тюрьме голодовку. Он уже истощен до предела, силы покидают его. Дан приказ перевезти узника в больницу. Во время этой перевозки подпольщики совершают похищение — дерзкое, рискованное, чреватое для всех его участников смертельной опасностью и все же блестяще удавшееся.

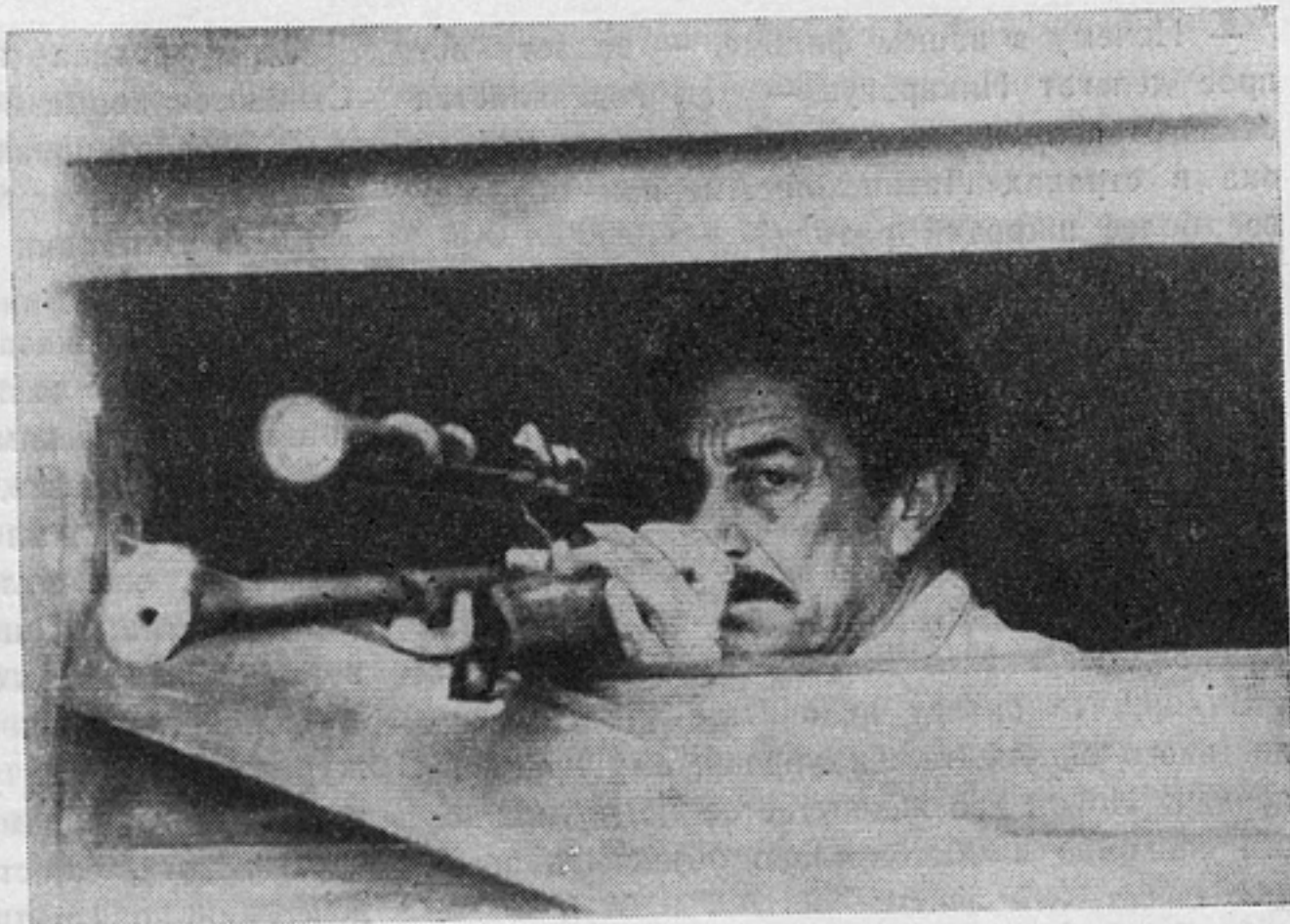
Медина на свободе. Для диктатора настали еще более беспокойные дни. Он прекрасно отдает себе отчет в том, насколько опасен для него этот беглец. «Никто лучше его не сможет превратить меня в труп», — признается он Сантосу. Диктатор посылает в Европу за своим сыном — пора ему делаться преемником власти.

Сыну кажется подозрительным вечно корректный Сантос. «Сантос не из тех, кто любит править, — успокаивает его отец. — Он любит быть в тени». Будущему преемнику есть над чем призадуматься: не так-то просто удержать бразды правления в этой накаленной, кипящей стране.

С проповедью, обращенной к народу, выступает епископ. Он напоминает первую из христианских заповедей — «Не убий». Те, кто заливают кровью землю, дарованную нам небом, не католики и не христиане. Эта проповедь словно бы аккомпанирует волне расправ, прокатывающейся по стране. Солдаты окружают убежище террористов — расстреливают сопротивляющихся, пристреливают сдавшихся. Арестованы студенты, участвовавшие в волнениях, — их избивают, волочат по земле, бросают на цементный пол окровавленные, безжизненные тела...

Диктатор должен принимать парад. Впервые на официальной церемонии рядом с ним будет стоять его преемник. Секретная служба

«Преемственность»,
режиссер Альфред Гуролла
(Мексика)



предупреждает, что сбежавший Медина готовит покушение. Нет, это не повод, чтобы отменить торжества: диктатор не боится смерти, его дни и без того сочтены.

Медина спрятался на чердаке: отсюда просматривается балкон, где появится со своей свитой диктатор. В руках Медины винтовка с оптическим прицелом. Что руководит им сейчас? Да, он может отомстить своему врагу, но изменится ли хоть чуть от этого ситуация в стране?

Далее — одно за другим — цепь убийств. Медина нажимает курок: нет, он целился не в диктатора, а в преемника — и теперь тот мертв. Диктатор не успевает опомниться от потрясения, как откуда-то появившийся парень всаживает в него подряд четыре пули. В убежище Медины вламываются солдаты — наверняка им и раньше было известно, где он скрывался, но теперь отведенная ему роль сыграна и его пристреливают.

И вот уже Сантос может брать в руки власть как ее законный преемник. Убийство диктатора свалено на оппозицию, оппозиция потоплена в крови. Державшийся в тени, державший за все ниточки серый молчаливый человек может выйти на свет, объявить себя национальным героем, спасителем страны,

долгожданным избавителем от кровопролитных междоусобиц. Таким неутешительным финалом завершается эта напряженная, поставленная мастерской рукой лента. Она, кстати, дебютирует в игровом кино документалиста Альфреда Гуроллы, и многим из ее сцен присуща четкость, сжатость, убедительность документа.

Дело, однако, не в художественных достоинствах ленты — они достаточно очевидны и вряд ли могли бы стать поводом для спора. Но каковы ее политические выводы? Не хотят ли авторы внушить своим зрителям мысль о бесполезности борьбы? Что стоят личная стойкость, отвага, мужество, жертвенность, если в итоге ты все равно оказываешься игрушкой сил, действительные замыслы которых тебе неведомы? А может быть, наоборот, авторы хотят уберечь нас от романтического прекраснотворения, показать, как сложны, как запутаны лабиринты власти, предостеречь от стремления действовать, не видя перед собой ясной цели, не зная реальной расстановки сил? Как видно, повод для этих противоречивых выводов заложен в самой картине, и именно поэтому, наверное, пресс-конференция мексиканской делегации, состоявшаяся наутро после премьеры, сразу же превратилась в арену жаркой дискуссии.

— Почему в вашем фильме, — задает вопрос делегат Никарагуа, — так восхваляется отказ от политической борьбы, в то время как она в странах Латинской Америки обретает все более широкий размах?

— Мы представили на экране вымышленную страну, — пытается возразить ему исполнитель роли диктатора, прекрасный актер Рафаэль Баледон, — страну, которой на самом деле нет, но которая могла бы быть.

— Я говорю не о стране, а о духе нашего времени. Вы не отражаете те события, которые действительно происходят сегодня в Латинской Америке.

Видно, что актеру непонятны ни запальчивость его оппонента, ни упреки, ему предъявленные. Но он все же пытается по возможности спокойно и обстоятельно объяснить позицию создателей ленты:

— Дело в том, что сценарий картины был написан в 1977 году, он завоевал премию на одном из конкурсов как лучший сценарий года и в 1978 году по нему был снят этот фильм. Тогда еще не было тех фактов, которые вы имеете в виду, — событий в Никарагуа и Сальвадоре. Кроме того, политическая ситуация Мексики сегодня не такова, какова она в других странах. Мы пока еще далеки от необходимости становиться на путь вооруженной борьбы. Конечно, нам близко все то, что происходит в других точках нашего континента, мы очень остро переживаем все это, но наш фильм говорит о ситуации, предшествовавшей той, которая сейчас имеет место в Латинской Америке.

— Как приняли фильм мексиканские зрители?

— Они пока его еще никак не приняли — премьеры не было.

— Почему до сих пор не было премьеры: ведь фильм сделан уже два года назад?

Руководитель мексиканской делегации, сотрудник Генеральной дирекции радио, кино и телевидения Эктор Лопес настороженно смотрит в сторону Баледона, что-то подсказывает ему с другого края стола.

— Это объясняется административными причинами, а не политическими.

Формулировка не кажется убедительной. Сыплются новые вопросы.

— Экспортировался ли фильм в другие страны?

Глава делегации чувствует, что время отвечать ему самому:

— Может показаться, что наше правительство запретило экспорт этого фильма по причинам политическим. Это не так. В подтверждение могу сказать, что основные средства на постановку фильма были отпущены правительством, оно было заинтересовано в постановке картины. Еще раз повторяю: все дело в административных причинах.

— Какие это причины? — не успокаиваются журналисты. Все чувствуют, что ситуация вокруг этого фильма в Мексике далеко не проста, хотя, естественно, по ответам членов делегации понять трудно, какие вихри вокруг него сталкиваются.

Эктор Лопес снова предоставляет слово Рафаэлю Баледону.

— Речь идет о технических причинах, — настаивает актер. — Существует определенная последовательность в выпуске на экран готовых картин. «Преемственность» ждала своей очереди. Я, отвечая на этот вопрос, получил консультацию у своих коллег.

Последняя фраза дает ясно понять, что продолжать дискуссию по этому вопросу далее не имеет смысла. Для нее нет конкретного материала.

— Как вы относитесь к фильму Сергея Эйзенштейна «Да здравствует Мексика!»?

— Все мексиканские кинематографисты считают Сергея Эйзенштейна отцом и вдохновителем мексиканской кинематографии. Работа Эйзенштейна указывает нам тот путь, которым должно идти мексиканское кино. Мы много раз пытались делать фильмы на международном материале, но удача нас может ждать только там, где мы обращаемся к своим национальным проблемам, своим истокам.

— Каковы ваши впечатления о Ташкентском кинофестивале?

— Наше присутствие здесь помогает нам понять, что мы не одни, что те же проблемы,

которые стоят перед нами, стоят и перед другими народами мира. И потому девиз фестиваля «За мир, социальный прогресс и свободу народов!» — это наш общий девиз.

На родине и на чужбине

...Односельчане завидуют Гульдане: вон сколько барахла понавезла она из Европы. Пока героиня фильма с уверенной деловитостью распродает им тряпки, транзисторы, сигареты, косметику, пряча мятые купюры в глубинах своего бюстгальтера, группа мужчин в сторонке сосредоточенно перелистывает порнографический журнал: вот она, заманчивая европейская жизнь, вот где можно стать человеком...

Да, не всякому выпадает такое счастье — получить работу в Европе. Но Махмуд готов на все, чтобы выиграть свой «счастливый билет». Он уговаривает Гульдане оформить фиктивный брак. Тогда и его как законного мужа вместе с ней пустят в Германию, а уж там он покажет, на что способен. Ну, что ж, сделка так сделка — Гульдане согласна. Но калым должен быть настоящим: участок земли, корова, пять тысяч западных марок. Мать девушки приносит коран: Махмуд клянется на нем выплатить все сполна.

А дальше долгий путь в автобусе, мелькающий пунктир осевой на шоссе, надвигающиеся бетонные коробки домов. Чужая далекая страна, незнакомый мглистый город, в утреннем сумраке которого спешат на работу фигурки людей с неразличимыми лицами. На этом фоне и возникает заглавный титр турецкой картины: «Германия — страна горя». Режиссер — Шориф Герек.

Здесь Гульдане (эту роль очень интересно, психологически точно играет актриса Хория Кочитжит) прямо на перроне и бросает своего новоявленного мужа: все, что обещала, она выполнила — довезла его до Германии, теперь пусть вертится как знает, у нее и без него хватит забот.

С этой точки повествования начнется наше неспешное, детальное знакомство с жизнью турецких гастарбайтеров в Западной Германии, с их работой, бытом, социальным само-

чувствием в новой среде. В этом рассказе режиссер сдержан, точен, не склонен ни к патетике, ни к сентименту. Вот факты, каковы они есть, — выводы и оценки делайте сами.

Да, вблизи эта жизнь выглядит совсем не такой завлекательной, какой казалась на картинках глянцевиных журналов. Тесные коммуналки, где по трое, по четверо живут в одной комнате, обшарпанные лестницы, вечно кем-то занятые сортиры. Работа — выматывающая, механическая, иссушающая мозг и душу. Гульдане собирает счетные машинки в огромном цехе. За время ее отсутствия здесь произошли перемены: теперь на контроле вместо мастера стоит машина, мгновенно распознающая, кто из сборщиков сделал брак. И без того обезличенные, обезчеловеченные отношения становятся и вовсе машинными. Неумолимо движется конвейер — вечно преследует страх сбиться с ритма, оказаться за бортом. «Ахтунг! Ахтунг!» — назойливо предупреждает сборщиц команда из невидимого репродуктора, вспыхивают сигнальные огни на табло, подгоняя замешкавшихся. Мужчины по большей части работают мусорщиками, вся самая грязная работа — им. Вечное ощущение себя людьми низшего сорта. Тринадцатилетний мальчишка-турок, родившийся и выросший в Германии, говорит о своей ненависти к немцам: мы для них не люди, мы только дешевая рабочая сила.

Митинг на площади. Муниципалитет вручает медаль образцовому мусорщику. Аплодисменты, речи, телекамеры. «Я уже пятнадцать лет в Германии, — говорит герой торжества, — и все это время убираю мусор. Немецкий мусор — самый лучший мусор в мире». «Что вы будете делать, когда вернетесь в Турцию?» — спрашивает репортер. «Буду умирать, — отвечает юбиляр. — Буду умирать, потому что не смогу работать».

...Вечная погоня за деньгами. Сэкономить, скопить, положить в банк на проценты, отложить на покупку дома.

У новичка, каким является Махмуд, столкновение с новым образом жизни вызывает психологический стресс. «Общество потребления» манит яркими рекламными плакатами, витринами, манекенами, мехами, машинами, мелька-

ющим на телеэкранах изобилием этикеток, товаров, услуг, удовольствий. Но все это пока обманчивый мираж, потому что денег нет, работы нет, что впереди — неизвестно...

В самой среде гастарбайтеров странное смешение азиатских нравов и веяний европейской цивилизации, от которой усваивается лишь ее накипь — пьянство, легкость интимных связей. Усатый турок, уходя на работу, наглухо запирает в комнате жену, но тут же сам по дороге в метро пристает к Гульдане...

Впрочем, нет худа без добра. Его неотвязная настойчивость заставляет Гульдане разыскать Махмуда, своего «законного мужа». Что влечет их друг к другу? Скорее всего, чувство одиночества, потерянности в большом городе.

Отныне они вместе. Их брачное ложе — постеленные на полу матрацы — упирается в огромную, во всю стену комнаты рекламу «Мальборо»: красавцы ковбои в лихо заломленных шляпах скачут по прерии. Как непохож зазывный оптимизм этой картинке на реальную жизнь, с которой героям приходится повседневно сталкиваться! Но все же и в этом тусклом мире есть свои проблески счастья.

Махмуду удается найти работу на стройке. Теперь по утрам они вместе сбегают вниз по лестнице, и весь мир вокруг уже не кажется таким пустым и пасмурным.

Впрочем, и это счастье ненадолго. Гульдане беременна. Это вовсе не входило в планы Махмуда. Он уже привык к городской жизни, к дешевым кабакам и барам, где можно поиграть с приятелями в лото, подхватить на вечерок не слишком привередливую девицу. Он не для того ехал в Европу, чтобы опять возвращаться в затхлую дыру, из которой еле выбрался. А без жены он здесь тоже оставаться не может, полиция выставит его как не имеющего вида на жительство. Да и подруга тоже советует Гульдане не спешить с ребенком, подзаработать еще малость деньжонок, купить еще один этаж дома (на один та уже собрала), а там возвращаться на родину.

Гульдане уже почти согласна с резонностью этих доводов, уже идет в клинику, но что-то в последний момент заставляет ее сбежать прямо с больничной каталки. Трудно сказать,

что именно. Может быть, просто инстинкт жизни, инстинкт материнства.

Когда Гульдане катит по вокзалу тележку с вещами, чтобы навсегда расстаться с этим городом, какой-то спешащий, проталкивающийся в людском потоке человек сбивает ее с ног. Опрокидывается тележка, рассыпаются по полу куклы, коробки, пакеты. Никто не обращает на Гульдане внимания, не пытается нагнуться, чтобы помочь ей. Стена безразличия, окружавшая ее все проведенные здесь годы, как будто материализовалась, стала сейчас осязаемо ощутимой. Что видела Гульдане в этой стране? Дом, метро, фабрику, дом, метро, фабрику. Глаза ее полны слез, но вдруг она начинает смеяться. Что в этом смехе? Истерика? Отчаяние? Прощание с постылой, не принесшей радости жизнью? Или еще и проблеск света, забрезжившей впереди надежды? Скорее всего, все вместе. Стоп-кадром ее застывшего лица, словно бы обращенным в будущее знаком вопроса, заканчивается фильм....

Проблемы, которые волновали авторов этого искреннего, достоверного в мельчайших подробностях фильма, как подтвердили и другие фестивальные ленты, не есть проблемы одной только Турции. С тем же сталкиваются сегодня и другие страны развивающегося мира. Самая деятельная, трудоспособная часть их населения утекает за рубеж, чтобы пополнить рынок дешевой, выгодной для хозяев рабочей силой в промышленно развитых государствах Европы и Америки. Не есть ли это продолжение прежней колониальной политики? Раньше силой захваченных рабов продавали, как скот, на невольничьих биржах Нового Света. Теперь их потомки «по доброй воле» предлагают себя на трудовых биржах бывших метрополий. Разве это не так? — словно бы говорит своим фильмом «Вест-Индия» мавританский режиссер Мед Хондо.

Поставленное им кинозрелище необычно по форме. В нем нет привычного сюжета-повествования. Герои не психологически разработанные характеры, а скорее маски, условные фигуры, или карикатурно шаржированные, или монументально обобщенные, возведенные в степень символа. Действие откровенно театра-

«Вест-Индия»,
режиссер Мед Хондо
(Мавритания)



лизовано, обращено на публику. Памфлетный политический диалог сменяется пением и танцами. Время действия прихотливо движется, перескакивая вперед и назад через столетия. Палуба фрегата, служащая декорацией всему фильму, силой зрительского воображения превращается то в зал ассамблеи, то в городскую улицу, то становится самой собой — невольничьей посудиной, перевозящей через океан «черный товар». Рассказ о трехсотлетней истории колонизации французами островов Карибского моря облечен в форму, являющую собой нечто среднее между рок-оперой и брехтовским политическим театром.

История колонизации, как показывает ее Мед Хондо, есть одновременно история непрерывного обмана, физического и духовного насилия над людьми, их эксплуатации, некогда основанной на грубом принуждении, а ныне маскируемой видимостью свободного труда. Порабощенный народ дурачат то елейными христианскими проповедями, то балаганом дарования свободы (как смешно слились полотна сменяющих друг друга лозунгов — республиканского и роялистского — «Свобода, рав... хранят королевство»), то комедией равноправных выборов.

Когда-то негры, которых везли в трюмах через океан, пели песнь в честь своего неумолимого божества, Солнца О. Сегодня над головами их потомков, движущихся гораздо более комфортабельным образом в обратном направлении, маячит тот же раскаленный слепящий диск, то же грозное божество. Метрополии нужен этот недорогой человеческий товар — безропотные больничные сиделки, готовые за гроши убирать блевотину; экзотические девочки на панелях — «курочки с островов», несущие золотые яйца; грузчики и подметальщики улиц, танцоры и певцы в казино. Их заманивают всеми прелестями, какими только может осчастливить человека цивилизация, — кофемолками и Джокондой, стиральной машиной и роденовским «Мыслителем», цветным телевизором и Эйфелевой башней. Хорошо бы, мечтают уважаемые современные колонизаторы, научить петухов кричать не «кукареку», а «Отправляйтесь в Париж!».

Увы, немало тех, кто, соблазненный мишурным блеском, торопится покинуть родные места. «Не уезжайте, — обращается к ним человек из толпы. — Вы нужны здесь! Борьба идет здесь!» Но слишком уж притягателен обещанный заморский рай. Впрочем, он оказывается

не таким уж распрекрасным, как ожидалось...

На негров косятся недовольные глаза европейских обывателей. «Сплошные негры, — кто-то цедит сквозь зубы. — Они так и кишат кругом». Недоволен рабочий, расхаживающий с плакатом в пикете: «Они берут черных, а нас вышвыривают за ворота!»

Отцов общества устраивают прибыльные рабочие руки эмигрантов. Одно неприятно: эти черные так быстро плодятся. Хорошо бы стерилизовать женщин и кастрировать мужчин — мечтают бизнесмены. Хорошо бы загнать всех негров в гетто...

Что же, так и будут мириться с этим униженным нечеловеческим положением потомки былых рабов, именующиеся сегодня свободными людьми? Нет! — говорит грозно нарастающий ритм барабана. Нет! — говорит танец негров с мачете в руках. В этой музыке, в этом захватывающем движении читается воля к свободе, сила гнева, готового выплеснуться наружу, стать реальностью действия. «Наш девиз «Лучше смерть, чем рабство!» — заявляет с экрана Мед Хондо от имени миллионов детей Африки, разбросанных ныне по всем континентам.

Этот фильм продолжает главную тему творчества мавританского режиссера, начатую им в прежних работах, сформированную самой его биографией. Об этом говорилось в его интервью.

Говорит Мед Хондо. Как и многие мои соотечественники, после обретения страной независимости я отправился на поиски работы в Европу. Причина эмиграции — наследие колониальной системы. Бывшие хозяева нашей страны развивали в ней те отрасли, которые нужны были Европе, а не Африке.

Так я оказался во Франции, стал рабочим. Днем я работал, а вечером занимался в платной театральной студии. Я изучал театр, французскую драматургию, но вскоре понял, что не смогу довольствоваться этим репертуаром. Мне хотелось играть в спектаклях на своем национальном материале, хотелось говорить о жизни и проблемах своего народа. Я решил создать труппу, составленную из африканских актеров, с которой мы могли бы ставить пьесы африканских авторов. Но очень скоро стало ясно, что содержание труппы — дело очень сложное и административно, и технически, и финансово, что театр — предприятие

слишком дорогостоящее и мы попросту не сможем найти достаточных средств, чтобы существовать. Поэтому я решил обратиться к кино. Оно меня привлекало еще и тем, что это искусство массовое, доступное для всех. Я работал ассистентом режиссера на нескольких фильмах, постановщиками которых были Коста Гаврас, Робер Энрико, а также и африканские кинематографисты, работал на телевидении, изучал кино, читал книги, смотрел очень много фильмов.

Чтобы снять свой первый фильм «Солнце О», мне пришлось полтора года откладывать свой заработок, переводить английские фильмы на французский, экономить. Сценарий картины написал я сам. Во всех африканских странах Франция кажется олицетворением чего-то необычайного, вершиной богатства и счастья. Мне хотелось развеять этот миф, сорвать с него маску, показать действительность такой, какова она есть, показать трагизм судьбы африканского эмигранта в Европе.

Этот фильм принес мне известность — он был отмечен премиями в Канне, Ташкенте, Карфагене, Уагадугу, Берлине, Нью-Йорке и Монреале.

В своей следующей картине «Негритосы, ваши соседи» я коснулся причин эмиграции африканцев в Европу. Виновен в этом неокOLONиализм. Для африканских государств совсем не выгодно, чтобы люди покидали их. Показывая жалкую жизнь своих черных соотечественников в Европе, я старался взглянуть на их положение с позиций классовых — мои политические убеждения развивались в процессе работы над этой картиной, я становился более зрелым. Мне хотелось противопоставить мой фильм голливудским канонам кинематографа, сделать его действенным оружием, способствующим национальному самосознанию.

Слово «освобождение» применительно к ситуации африканских государств может иметь двойкий смысл: в одних случаях оно означает, что стране была дана независимость, в других — что народ сам добился ее, взяв в руки оружие. В своей третьей картине «У нас будет смерть, чтобы выспаться» я рассказал о борьбе народа Западной Сахары за свою свободу. Фильм снимался в гуще событий, в огне сражений. Той же теме был посвящен и мой следующий небольшой фильм «Полисарио: сражающийся народ».

И вот теперь я привез на Ташкентский фестиваль свою последнюю картину «Вест-Индия». В основу ее положено произведение мартиникского писателя Даниэля Гукмана, охватывающее три века истории и борьбы африканских негров. Во времена колонизации они бежали в разные страны, очень многие в Латинскую Америку, на острова Гваделупа и

Мартиники. Сегодняшние жители этих островов, именуемые креолами, являются уже смесью нескольких народов. В «Вест-Индии» мы проводим параллель между неграми, когда-то вывезенными из Африки, и их сегодняшними потомками, эмигрирующими в Европу.

По форме это фильм музыкальный, в нем много песен и танцев, я назвал бы его оперой угнетенных народов.

Если раньше колонизаторы насильно увозили негров, заковывали их в кандалы, то сейчас то же самое делается без выстрелов и без цепей и называется эмиграцией. Эмигранты из Мартиники и Гваделупы используются во Франции как дешевая рабочая сила, в то время как эти острова наводнены французами, делающими все для сохранения их экономической зависимости. Колониализм приобрел новые формы, но сохранил прежние цели. Он опустошает страны, отнимает у них их народ.

— Как были восприняты эти фильмы у вас на родине?

— Прежде они не были там показаны. Они шли в демократических странах Африки, таких, как Ангола, Алжир, Тунис, Мозамбик, Гвинея-Бисау. Но сейчас изменилась ситуация и в Мавритании: в прошлом году у нас к власти пришло прогрессивное правительство. Так что теперь я признан и у себя дома, зрители смогут увидеть мои картины. На этот фестиваль я уже приехал официально от своей страны.

Сейчас у нас создается Национальный центр кинематографии, который будет руководить кинопроизводством, заниматься покупкой фильмов. Теперь мы сможем больше покупать советских фильмов, что поможет нам избавиться от засилья голливудской продукции, прославляющей секс, карате и тому подобное. Здесь, на фестивале, я запасся проспектами новых советских картин, которые захвачу с собой в Мавританию. Кстати, еще четыре года назад я рекомендовал нашему национальному управлению кинематографии приобрести советские фильмы «Прошу слова» и «Премия».

— Здесь на кинофестивале я брал интервью у Мигеля Литтина. Он высказал мысль о том, что сегодня нет обособленного чилийского кинематографа, есть кинематограф латиноамериканский. Можно ли, по вашему мнению, аналогичным же образом сказать: нет мавританского кино, есть кино Черной Африки?

— Пожалуй, об африканском кино этого пока сказать нельзя. Прежде всего потому, что между странами черного континента есть еще немало расхождений, которые надо ликвидировать, есть различия в политических систе-

мах разных государств. Главная проблема — скоординировать свои усилия, свои действия для создания единого африканского кинематографа. Африканские страны еще не могут позволить себе такую роскошь, какую позволила Мексика, давшая возможность работать Мигелю Литтину. Мы пока не имеем для этого ни средств, ни достаточно развитого кинематографа.

— Какое значение имеет для кинематографа Африки обращение к национальным традициям и национальной культуре?

— Безусловно, все это очень важно. Мы постоянно обращаемся к народному творчеству: наши народы ждут африканских картин, близких им по духу, по складу мышления. Но сегодня важно показать не только национальные истоки и традиции, но и те преобразования — социальные, экономические, культурные, — которые происходят в жизни наших стран.

Естественно, кинематографисты разных государств принадлежат к разным национальным культурам. Но при всех их отличиях мы не изолированы друг от друга. Между нашими странами идет культурный обмен. Нам близки и понятны проблемы друг друга. Скажем, мой фильм «Негритосы, ваши соседи» имел очень большой успех в Тунисе, а «Вест-Индию» так хорошо принимали сенегальские зрители, что правительство страны было вынуждено — именно вынуждено — присудить картине премию, хотя наверняка с политической направленностью моей картины оно не могло согласиться.

— Еще одна мысль, которую высказал Литтин, касалась того, что кинематографист Латинской Америки не может не быть революционером. Можно ли то же самое сказать о кинематографистах Африки?

— К сожалению, таких режиссеров на африканском континенте еще немного. Например, Сембен Усман в Сенегале, Сулейман Сиссе в Мали, есть еще ряд имен в Алжире, Тунисе, Марокко, а в общем-то, таких художников пока мало. Но наше кино должно быть революционным — этого требуют проблемы, которые предстоит решить нашим народам, а проблем этих множество. И прежде всего необходимо покончить с безграмотностью народа. Кино является самым действенным средством борьбы и с безграмотностью вообще и с безграмотностью политической. Поэтому любой фильм, выступающий в Африке с прогрессивных позиций, по сути своей является революционным.

...На прощание Мед Хондо дарит мне плакаты своих фильмов. Среди них один, изобража-

ющий тощего черного человека, которому белый толстосум с биржевым бюллетенем под мышкой стряхивает в голодный рот пепел сигары. Название фильма — «Голод мира», поставил его режиссер Тео Робише, сам же Мед Хондо в данном случае выступает лишь как руководитель компании «Солнце О», осуществляющей прокат картины.

— Мы рассказываем здесь, — поясняет Мед Хондо, — как американцы вытягивают из наших стран все богатства. Неравный обмен ведет к тому, что империалисты скупают по дешевке наши полезные ископаемые и втридорога продают нам свои товары. В самой Америке накапливаются огромные горы богатств, которые используются потом как оружие против всего мира, как средство давления на другие страны. Одним из самых распространенных видов такого давления является наложение эмбарго на экспорт зерна в наши страны. Такова политика империализма.

Диалог с кинокритиком

С Гансом-Иоахимом Шлегелем, кинокритиком из Западного Берлина, мы уже не раз встречались и в Ташкенте, и в Москве. Его интерес к советскому кино прочный и давний: им подготовлено немецкое издание собрания сочинений Эйзенштейна, он участвовал в организации ретроспектив советских фильмов в ФРГ. Он давно занимается также и изучением кинематографа развивающихся стран, проблемами кино Черной Африки и Арабского Востока.

Наш разговор начался с обмена впечатлениями о просмотренных фестивальных лентах, с взаимных расспросов о картинах, которые мне или ему не удалось посмотреть (всю фестивальную программу, как ни старайся, одному человеку охватить просто физически невозможно).

— *Что тебе, как критику и как человеку, интересующемуся политикой, дает изучение кинематографа развивающихся государств?*

— Я не стал бы говорить об этом кинематографе как о цельном явлении. Нет единого кинематографа развивающихся стран, как нет, к примеру, и единого арабского кинематографа. Зато мы можем сказать, что есть «кинематограф движения освобождения», пусть он охватывает страны, далеко отстоящие друг от друга — но этот кинематограф имеет общие задачи, общие цели.

Колониализм взял у народов этих стран не только их природные богатства, он отнял у них культуру, и теперь продает им вместо нее продукты собственной «некультуры», те эрзацы, которые уже не имеют сбыта на американском и европейском рынках.

Голливуд (я имею в виду коммерческую линию американского кино, там есть и другие тенденции) стал образцом для кинопроизводства развивающихся стран. Скажем, в Каире построена киностудия «Мисер» — Голливуд Ближнего Востока. Здесь делают сны, которые не просто бесполезны для людей, но вредны, ибо отвлекают их от реальности. И это явление очень опасно: оно ведет к уничтожению тех остатков национальной культуры, которые еще сохранились. Американизированные фильмы смешивают их со штампами коммерциализованного, стандартизированного вкуса и тем самым не оставляют зрителям возможности осознания своей принадлежности к национальной культуре.

В связи с этим мне кажется очень важным то, что уже сделал молодой кинематограф Организации освобождения Палестины. Его деятельность сосредоточена главным образом в сфере кинодокументалистики, кинематографисты фиксируют события повседневные, лишённые сенсационности, и тем самым уже содействуют возрождению интереса зрителя к реальности. Кроме того, в арабских странах можно встретиться с примерами, напоминающими то, что в свое время делал Медведкин. Скажем, мне самому довелось участвовать в одной из стран в работе группы энтузиастов, которые ездили на грузовике по деревням, агитируя за борьбу с неграмотностью. Они не только объясняли крестьянам, зачем надо уметь читать и писать, но также и снимали этих людей, а через несколько дней показывали им картину, в которой те могли видеть себя, свои проблемы, свои ошибки, приходило к пониманию путей, которыми можно их преодолеть. То есть кино вторгалось в жизнь, пыталось менять ее.

— *Мне кажется, ты высказал очень важную мысль, в сущности, относящуюся к огромному множеству фильмов Ташкентского фестиваля. Здесь порой можно увидеть фильмы, слабые в техническом отношении, далекие от совер-*

и искусства по художественному языку, но в них есть то, что дает им жизнеспособность — стремление воздействовать на действительность, изменить мир.

— Да, я думаю, это основная тенденция Ташкентского фестиваля. Хотя в связи с этим бывают и сложности политического, дипломатического характера, тем более что сложна и сама ситуация стран третьего мира. Скажем, случалось, что прогрессивные кинематографисты привозили, к примеру, фильм о положении политзаключенных у себя на родине, а посольство той же страны протестовало против показа этой картины на фестивальном экране. И это отражает действительную сложность положения, существующего в тех странах, где движение освобождения пока еще не победило.

Ленин это, как известно, определил так: есть две культуры в каждой национальной культуре. Точно так же есть и два кинематографа — кинематограф охранительный и кинематограф борьбы. А может быть, картина даже еще более сложна: есть фильмы, очень прогрессивные по видимости, но далеко не такие по своей действительной сути.

Еще один очень важный аспект проблем кино развивающихся стран: взаимоотношения кинематографистов со своими зрителями. Можно сделать фильм, очень высокий по принятым в Европе кинематографическим критериям, но непонятный зрителям тех стран, которым он в первую очередь адресован.

Меня, например, очень волнует судьба такой прекрасной картины, как «Наша революция», сделанной режиссером из демократического Йемена Омером Амиралаи. Она продолжает традиции Дзиги Вертова, это произведение политически острое, страстное, ставящее вопросы, ответы на которые неизвестны заранее. Революция победила, но это только начало, а что дальше? Какими путями идти? Как на деле воплотить те идеи, ради которых она совершалась? Об этом и идет разговор на экране. У фильма яркий образный язык. Скажем, не раз на экране появляются кадры, показывающие вены на руках, вздувающиеся от пульсирующей в них крови. Но мы понимаем, что это не просто пульс какого-то конкретного человека, это пульс революции. Прекрасная образная

метафора, но будет ли она понятна йеменским зрителям, наверное, не имеющим достаточной подготовки для такого сложного киноязыка?

— С этим приходится сталкиваться не только кинематографистам развивающихся стран. Это вечная проблема: художник и его зритель — она не может иметь однозначного решения.

— Меня интересует еще одна проблема, выдвигаемая фильмами Ташкентского фестиваля. По-моему, она очень важна: я говорю о сотрудничестве прогрессивных кинематографистов Европы с кинематографистами Азии, Африки, Латинской Америки. В качестве примера могу назвать хотя бы фильм «Дети Палестины», сделанный палестинским режиссером Самиром Нимером вместе с режиссером из Западной Германии Моникой Маурер. Европейские кинематографисты могут оказать своим коллегам из развивающихся стран очень существенную помощь. К примеру, иногда они могут снять то, что тем в силу разного рода обстоятельств снять не под силу. Скажем, целый ряд палестинских фильмов не мог бы появиться на свет без помощи операторов из Бельгии или Западной Германии, которые имели возможность поехать в Израиль и снять там документальные кадры о положении арабских партизан, томящихся в тюрьмах.

Или другой пример: показанная на этом фестивале совместная работа ангольского киноинститута и шведского телевидения «Мы должны вернуться». Ангола сейчас еще только создает свой киноинститут, он еще не имеет достаточно богатого архива, а на шведском телевидении в какой-то период его деятельности господствовали либеральные тенденции, что позволило документалистам снимать (сейчас подобное было бы уже невозможно), к примеру, борьбу кубинских партизан, приведшую к победе революции. Так появилась очень известная документальная картина Гаэтано Пегано (он итальянец по рождению, по складу души — настоящий интернационалист) о Фиделе Кастро — «История меня оправдает». И вот теперь тот же режиссер сделал картину об освободительной борьбе Анголы, в которой мог использовать и те материалы, которые он нашел и в самой этой стране, и в Швеции, и те,

которые ему предоставляли его давние кубинские друзья. Скажем, здесь использованы очень редкие исторические материалы, о которых мы прежде вообще не знали. Например, те, которые рассказывают о том, что Че Гевара уже в 1964 году вместе с партизанами Агостиньо Нето сражался за освобождение Анголы. Или найденные режиссером письма рабов с Кубы: эти письма свидетельствуют, что кубинские негры были привезены сюда из Анголы и потому, сражаясь за ее освобождение, они сражаются за свою родину. Очень интересны материалы, взятые из военного киноархива Кубы. Они убедительно показывают, что кубинские солдаты пришли на помощь ангольским братьям в решающий момент их борьбы, в момент, который мог бы оказаться последним, потому что ЮАР и ЦРУ уже подготовили контрреволюционное вторжение, имевшее целью удушить освободительную борьбу народа Анголы. По-моему, это очень хорошая, очень актуальная картина, важная не только как документ об Анголе, но как рассказ об интернационализме.

В связи с этим же разговором стоит вспомнить и работы Шоймана и Хайновского, которые всегда уделяют огромное внимание проблемам молодых национальных государств, развивающихся стран. Фильмы, посвященные Чили, Вьетнаму, Конго, занимают главное место в их творчестве. Мне думается, что вопрос о солидарности кинематографистов Европы и развивающегося мира мог бы стать темой интересной и плодотворной дискуссии в рамках какого-нибудь из последующих Ташкентских фестивалей.

— По-моему, это очень стоящая мысль.

— Да, мне кажется важным поднять вопрос не только о сотрудничестве коммерческого плана, но и о сотрудничестве в области политического кино.

На Западе очень долгое время не занимались кинематографом развивающихся стран, не писали о нем в газетах, не приглашали его фильмы на фестивали. словно бы этот кинематограф и вовсе не существовал. А он находил свое признание в Карловых Варах, в Лейпциге и, естественно, прежде всего — в Ташкенте.

Но вот в последние годы вокруг кино развивающихся стран начался форменный бум. В Мангейме организуют ретроспективы арабского кино, африканского кино, собираются устроить ретроспективу латиноамериканского кино. В Западном Берлине в прошлом году был организован специальный фестиваль кино так называемого «третьего мира» — «Горизонты». Это показывает, что и там уже поняли значение развивающихся стран в сегодняшней мировой политике. Но это одна сторона дела. А вот и иная: в том же Западном Берлине, где с такой помпой и такими затратами устраивался этот кинофестиваль, на экране другого фестиваля демонстрировался явно расистский и явно антивьетнамский фильм «Охотник на оленей». В знак протеста против его показа фестиваль покинули не только делегаты социалистических стран, но и Индии, ряда государств Арабского Востока и Латинской Америки.

Гнев народа

Индийский кинематограф к теме восстания обращается не впервые. Вспомним хотя бы «Хор» Мринала Сена или «Конец ночи» Шьяма Бенегала. В основу последней из названных лент, демонстрировавшейся на наших экранах, положены подлинные события, имевшие место в одной из деревень округа Телингана, где в 1947—1949 годах происходило крестьянское восстание, руководимое коммунистической партией. Шьяма Бенегала интересовали в этой борьбе ее нравственные аспекты, невозможность покорствоваться насилию, невозможность не ответить на него насилием, еще более яростным и беспощадным.

В показанном на нынешнем Ташкентском фестивале фильме «Наша земля» повторены какие-то из знакомых по «Концу ночи» ситуаций: наглость помещика; рабское, униженное положение крестьян, бессильных защитить даже своих жен, когда помещик требует их к себе в дом; покорность жреца, знающего все о творимых помещиком беззакониях, но смиряющегося перед лицом жестокого произвола. Однако режиссера на этот раз интересует не психологический, не нравственный аспект рас-

«Наша земля»,
режиссер Гаутам Гхош
(Индия)



сказываемой истории, а ее классовый, социальный смысл.

Постановщик фильма Гаутам Гхош в прошлом — документалист. Это чувствуется по точности экранных фактур, подлинности лиц, скупости черно-белого изображения, зоркости в передаче бытовых деталей, неторопливой, чуждой фабульных хитросплетений композиции.

В центре повествования — судьба бедняка Рамайи, сына безземельного крепостного. Фильм прослеживает разные этапы его духовного роста, приобщения к борьбе. Вначале он так же задавлен эксплуатацией, как и его односельчане. Его любовь к цыганской девушке оканчивается несчастливо: он не может защитить ее, чувство собственного бессилия находит выход лишь в бесплодной вспышке ревности.

Рамайя уходит в город, работает рикшей у аптекаря, потом поступает истопником на завод, сближается с рабочими, открывающими ему глаза на его собственное положение. В комнате у одного из своих новых знакомых впервые видит портрет Ленина. Он не может еще прочитать толстый том Маркса и Энгельса, страницы которого по неграмотности держит вверх ногами, но ему уже начинают быть

понятными цели борьбы, которую ведут его новые друзья. Он учится читать и писать, приобщается к профсоюзной борьбе, становится одним из защитников забастовки, вспыхнувшей когда кто-то из рабочих погиб из-за нарушений хозяевами правил безопасности труда, дерется со штрейкбрехерами, попадает в тюрьму, где и завершает свое политическое образование. Здесь товарищи по камере рассказывают ему о Москве, о Советской стране, власть в которой принадлежит рабочим людям.

Когда Рамайя возвращается из города в родную деревню, страшная картина ожидает его. Пустые улицы, сожженные дома, разбросанные повсюду окровавленные трупы, кружащее в небе воронье. Здесь прокатилась волна восстания, оно жестоко подавлено, тех, кто пойман, избивают, расстреливают, но воля к сопротивлению не сломлена — борьба продолжается. Рамайя примыкает к восставшим, организует нападение на поместье заминдара, вместе с народом судит его за все совершенные преступления.

Дальнейшие события фильма происходят уже тогда, когда над страной поднят флаг независимого государства. Однако сложная социально-экономическая проблема не решается сра-

зу. Борьба еще не окончена; финал фильма полон веры в непобедимость борющегося народа. Эта вера живет в мелодии песни, звучащей над широкими просторами полей, в гневном, нарастающем ритме барабана.

Другой фильм, в котором тема борьбы прозвучала еще более мощно, эпично, с непоколебимой убежденностью в правоте народа, отстаивающего свою землю и право на жизнь, — фильм Хорхе Санхинеса «Вон отсюда!».

Хорхе Санхинес — боливиец. Фильм «Вон отсюда!» он создавал в изгнании, в Эквадоре. Место действия строго не обозначено. События разворачиваются где-то в Андах, герои — индейцы. Их этнический тип, уклад жизни, национальная культура сходны и в Боливии, и в Эквадоре, и в Колумбии, и в Чили, и в Перу, да и те социальные проблемы, с которыми приходится сталкиваться героям фильма, точно так же едины для всего латиноамериканского континента.

Первые предтитровые кадры — газетные заголовки и сообщения, удостоверяющие подлинность того, о чем пойдет речь дальше: «Расследуется вопрос о насильственной кастрации индейцев», «Миссионеры обвиняются в том, что они являются агентами ЦРУ», «В Боливии осуществляется план по сокращению рождаемости», «Запрещена деятельность организации, обвиняемой в том, что она давала детям стерилизующую пищу». Таковы факты, легшие в основу рассказа, ведущегося с той же почти газетной черно-белой скупостью, сухостью, внешней бесстрастностью.

...Около горной деревушки останавливается машина. Один из вышедших из нее одетых по-городскому мужчин оповещает в мегафон: «Сейчас перед вами выступит доктор Санчес. Он будет говорить от имени президента».

Не спеша собираются индейцы. С молчаливым безразличием слушают агитаторов. «Жители Калакалы! — патетически обращается оратор, развернув полотнище: портрет напыщенного человека с узкими бровками и выпученными глазами. — Наш президент всегда выступает за бедняков против богачей. Идите завтра все как один в столицу, чтобы проголосовать за нашего президента!»

Пока идет митинг, несколько человек в стороне занимаются непонятным делом: таскают камни и выкладывают из них барьер вокруг машины, привезшей агитаторов. Когда оратор кончает речь, один из индейцев, судя по всему, глава общины, берет у него из рук мегафон и неторопливо отвечает: «В прошлый раз, когда вы приезжали звать нас на выборы, вы обещали нам построить школу, прислать врачей, но вы ничего не сделали. В прошлый раз вы отвезли нас в столицу на машине, но возвращаться нам пришлось пешком и ночевать в дороге под открытым небом. Вы приезжаете только тогда, когда вам нужны наши голоса, а между выборами вы забываете о нас».

Агитаторы пытаются возражать, оправдываться, но их не слушают. Индейцы забрасывают их камнями. Машина окружена завалом, из которого не выехать. Приходится трусцой уносить ноги. «Вы говорите, что защищаете интересы народа. Ну что ж, прогуляйтесь пешком, как это делает народ. До столицы всего 60 километров», — бросают им вдогонку крестьяне.

...Снова перед толпой индейцев выступают агитаторы. На этот раз они совсем не похожи на тех, прежних, звавших на президентские выборы. Эти — с добрыми располагающими лицами; играют на гитарах, поют, говорят на равных, по-дружески. «Братья из Калакалы! — обращается старший из группы. — Мы евангелисты. Мы хотим помочь вам. Мы хотим нести вам мир, любовь и слово божье. Мы хотим жить вместе с вами и работать вместе с вами».

Миссионеры остаются жить в селении. Они делают индейцам прививки, раздают лекарства, консервы, читают библию, устраивают молитвенные собрания. Каждый раз на эти собрания приходит все больше и больше народу. Но почему приходят не все? — огорчаются евангелические братья.

Индейцы Калакалы всегда жили общиной. У них общинная земля, и они всей общиной обрабатывают ее — это традиция, святая для всех. Уважение режиссера фильма к этому общинному укладу жизни и образу мышления не только в том, что все его симпатии на стороне индейцев. Это действительно так, хотя он их

никак не афиширует и не педалирует. Его отношение выражается в самом строе кинематографического повествования. В фильме нет индивидуального героя. Нет крупных планов тех или иных персонажей. Нет психологической разработки отдельных характеров. Слова, которые говорит один из членов общины, точно так же мог бы произнести и другой. Поступки одного мог бы совершить другой. Персонажи картины не запоминаются по отдельности, но остаются в памяти как образ неделимого целого — общины.

Итак, произошел раскол: часть общины пошла за евангелическими братьями, другая относится к ним с подозрением. Зачем эти американцы ходят по горам и собирают породы? Что их интересует в нашей земле? Почему перестали беременеть наши женщины? Может быть, та пища, которую раздают миссионеры, содержит стерилизующие вещества? На собрании общины старики говорят: «Если они останутся здесь, мы все вымрем».

Один из индейцев приходит к миссионерам: «Собрание постановило, чтобы вы уезжали отсюда». Евангелисты воспринимают это сообщение с христианской кротостью. Складываются, грузят вещи в машину, на прощание говорят помогавшему в предотъездных сборах индейцу: «Мы уезжаем, брат. Нам надо заботиться о других людях. Все, что о нас говорят, ложь».

Удивительным эпическим спокойствием веет от каждого кадра картины. Все полно ощущением правды — правды человеческих лиц, земли, гор, неба, солнца. Все полно ощущением вечности. Эти люди всегда были здесь, на этой земле, и всегда останутся на ней.

Руководителей общины вызывают в город, к какому-то начальнику. «Американцы нашли в вашей земле полезные ископаемые, — говорит он. — Они хотят купить вашу землю».

Собрание общины, обсуждающее это предложение, проходит бурно. Начавшийся спор завершается дракой. Кто-то вспомнил про бога. Где он, бог? Кто его видел? Можно ли полагаться на его милосердие? Земля — наше богатство, мы не будем ею торговать. Мы не хотим, чтобы американцы были здесь.

Но никто уже не собирается считаться с желанием горстки индейцев, обитающих в горах. Приезжают солдаты с автоматами, выгоняют крестьян из домов, на глазах сдерживаемой прикладами толпы бросают подожженные факелы на соломенные крыши. Теперь эти люди остались без крова, без земли.

Голос повествователя эпически спокоен. Ни надрыва, ни патетики, ни выжимания слезы. Все, что сообщается, бесстрастно и точно в подробностях, как протокол. Эти крестьяне оставались без крова 18 дней. За это время умерло четверо стариков и двое детей. Потом индейцев увели от их Калакалы.

«Американцы отняли у нас землю. Мы голодны», — говорят индейцы своим братьям из другой общины. Те понимают их беды. Дают им приют, делятся хлебом.

А на земле Калакалы уже грохочут бульдозеры и экскаваторы, пылят грузовики с маркой «Минэкс»: компания начала разработку полезных ископаемых.

Община, приютившая изгнанников из Калакалы, проводит собрание. Выступающие говорят спокойно, не повышая голоса, без митинговых интонаций. «Мы не боимся смерти. Если погибнет кто-то из нас, все равно наши враги не смогут убить нас всех. Мы перекроем дороги, выроем рвы, разрушим мосты...»

Община выходит на дорогу, ведущую к разработкам «Минэкса». Заваливает ее камнями, досками, железными балками. Приехавший представитель компании грозит вызвать полицию. «Мы умрем здесь, — отвечают индейцы, — но не сдвинемся с места. Мы помогаем нашим братьям из Калакалы».

Приехал грузовик с солдатами. Офицер вышел на переговоры с индейцами. «Я не хочу применять силу», — говорит он. «Мы это сделали в знак солидарности с крестьянами Калакалы, — отвечают индейцы. — Если им вернут землю, мы разберем все это».

Офицера отзывают к радиотелефону. Чей-то голос требует немедленно очистить дорогу от террористов. «Я не могу стрелять в детей и женщин», — пытается спорить офицер. Ему приказывают вернуться назад.

Приезжают другие солдаты под командой

другого офицера. Этот не намерен тратить время на переговоры. Десять минут на разборку баррикады, иначе он отдаст приказ стрелять. «Мы предпочитаем умереть. Мы готовы умереть, — отвечают индейцы. — Мы никогда не оставим наших братьев из Калакалы».

Офицер командует: «Огоны!» Грохочут выстрелы. Падают убитые. Немногие, имеющие ружья, отстреливаются. Силы слишком неравны. Индейцы спасаются бегством. Среди оставшихся на земле трупов бродит собака.

Крестьяне хоронят погибших. Кладут камни на могилы. Сидят в безмолвии вокруг могильных холмиков. Ни слез, ни отчаяния. Лица спокойны и строги.

Снова кадры, показывающие разработку ископаемых в карьере. Грохочут многотонные самосвалы. Врезаются в породу ковши экскаваторов. Голос диктора говорит об армии, прокладывающей путь монополиям — о многочисленных сектах, наводнивших индейские селения. Среди них есть и по-настоящему религиозные люди, но и они оказываются лишь исполнителями чужой воли. Они солдаты той же армии — армии без формы, без винтовок, без пушек. Солдаты с библией в руках. Война, которую ведут они, направлена против народа. Они хотят, чтобы он был бесправным, чтобы он не мог защитить себя.

...К индейскому селу подкатывает джип. В нем длинноволосые проповедники, бодро распеваящие джазовый гимн: «Когда святые маршируют».

Индейцы гонят взашей миссионеров, забрасывают камнями, сталкивают в ров с водой.

Один из индейцев говорит, обращаясь к общине: «Одни мы ничего не сможем добиться. Мы должны опираться на помощь эксплуатируемых города. Это не борьба индейцев против белых. Это классовая борьба. Наши проблемы — это проблемы всех эксплуатируемых».

Наверное, в другом фильме эти слова прозвучали бы как риторический привесок к вполне отдельно существующему беллетризованному сюжету. Здесь они воспринимаются как совершенно органичные всему повествованию. Да, мы чувствуем за ними голос автора фильма Хорхе Санхинеса, но его голос слитен

с голосами его героев, их чаяниями, их борьбой.

Долгие годы Санхинесу пришлось жить в эмиграции. Только недавно он смог вернуться в родную Боливию. В те дни, когда на экране Ташкентского фестиваля демонстрировался фильм «Вон отсюда!», газеты сообщали, что он приступил к съемкам своего нового фильма. Сейчас, когда пишется эта статья, из Боливии приходят иные вести. Опять кровавый переворот, расстрелы, расправы, подавление любого свободного голоса. Где сейчас Санхинес? Что с ним? Как и у всякого честного художника, его биография нелегка. Но, наверное, потому такой силой и полно его искусство: каждое сказанное им с экрана слово оплачено человеческой судьбой самого художника.

Финальный стоп-кадр фильма Санхинеса показывает индейскую общину, строящую дом. При всей документальной доподлинности, будничности этого изображения оно не может не прочитаться как символ: объединенные общим трудом люди строят свой дом, свое будущее.

Не будем привязывать смысл этого символа только лишь к этой рассказанной нам с экрана истории. Пожалуй, его стоит отнести и ко всей сложной, многоликой панораме Ташкентского кинофестиваля. Собравшиеся сюда художники разных континентов и стран также объединены общим трудом, отдают его созданию завтрашнего дня — дня, который принадлежит не одному селу, не одному народу, а всей земле, всем ее людям.

Труд художника всегда нелегок — в молодом, развивающемся мире он нелегок втройне. Как сложно преодолеть тысячи трудностей — материальных, технических, административных, политических и вопреки всему сказать с экрана правду. Сколько можно припомнить примеров, когда за снятый фильм, снятый кадр приходилось расплачиваться арестом, заключением, смертью. Но, пожалуй, именно в развивающихся государствах Азии, Африки и Латинской Америки передовые кинематографисты особенно ощущают нужность своего труда: он помогает приблизить завтрашний день.



Венгрия

С именем Гезы Радвани связано рождение венгерского социалистического киноискусства. Этот режиссер, дебютировавший в кино сорок лет назад, является постановщиком картины «Где-то в Европе», самой значительной из лент, созданных в Венгрии в первые годы после освобождения (сценарий фильма принадлежит перу Бела Балаша, для которого, по его словам, образцом послужила советская лента «Путевка в жизнь»). Вспоминая сейчас о своей работе, семидесятитрехлетний Геза Радвани говорит: «Точнее сказать, не я делал фильм «Где-то в Европе», а этот фильм делал меня.

Не будь этой картины, моя жизнь, вероятно, сложилась бы по-другому...»

После долгого перерыва (последняя его картина «Конгресс развлекается» помечена 1966 годом) Геза Радвани снова вышел на съемочную площадку. Его новый фильм, работа над которым подходит к концу, называется «Цирк на колесах». Он был задуман еще в 1947 году, в дни съемок «Где-то в Европе».

«Уже был готов сценарий, — рассказывает режиссер, — и мы даже начали снимать, но возникли обстоятельства, помешавшие осуществить задуманное. Спустя тридцать два года я решил вернуться к старому замыслу.

...Действие фильма происходит в Венгрии в 1944 году, во время фашистской оккупации. Несколько человек пытаются бежать из страны, воспользовавшись цирковым фургоном. Перипетии их бегства и составляют напряженный, захватывающий сюжет.

Я долго колебался, выбирая название фильма. Думал, может быть, лучше назвать его не «Цирк на колесах», а «Кукольный театр», потому что люди, нашедшие спасе-

«Цирк на колесах», режиссер Геза Радвани (фото из журнала «Фильмвизит», Венгрия)

ние в этом обшарпанном фургоне, не представляющие ясно цели своего бегства, напоминают своеобразных марионеток, которыми руководит некая злая сила в этой безумной трагедии, происходящей на исторической сцене...»

По признанию Радвани, этот фильм «вышел» из картины «Где-то в Европе» (недаром он должен был следовать непосредственно за ним) и даже сюжетом напоминает ту ленту, в которой через всю страну в последние месяцы войны бредут беспризорные дети; подобно персонажам «Цирка на колесах», они ищут выход из гитлеровского ада. «Я хотел бы, — говорит режиссер в интервью, опубликованном в журнале «Фильмвизит», — не повторяя стилистику старой ленты, заимствовать ее атмосферу, чего, кстати, никогда не пытался делать в других своих работах. Но эта картина — особая. Она является завершением моего творческого пути, который начался с «Где-то в Европе»: это как бы мост, соединяющий все фильмы, которые я создал за минувшие три десятилетия».

В «Цирке на колесах» заняты актеры Аги Маргиттан, Ференц Бач, Габор Ревитски, а также известный актер из ГДР Эрвин Гешонек.

А. Трошин



Индия

Новый фильм режиссера Мринала Сена «День как день», поставленный на языке хинди, разрабатывает тему социально-экономического равноправия женщины в индийском обществе.

Главная героиня — двадцатисемилетняя Чину Гупта. На ее зарплату и мизерную пенсию отца, бывшего государственного служащего, живет целая семья, состоящая из семи человек. Роль Чину исполняет известная советскому зрителю Мамата

Шанкар, несколько лет назад дебютировавшая в фильме Сена «Королевская охота» (демонстрировался на IX МКФ в Москве).

В фильме показан лишь один эпизод из жизни семьи Гуптов — несколько часов напряженного ожидания девушки, вовремя не вернувшейся домой с работы, — случилось нечто из ряда вон выходящее, нарушающее равномерный ритм жизни. Члены семьи строят всевозможные догадки и предположения: а вдруг девушка попала в аварию или, страшно подумать, познакомилась с молодым человеком и собирается за него замуж?.. А что тогда будет со всеми остальными, находящимися на ее иждивении? Соседи злорадствуют над их страхами.

По мере того как развивается действие фильма, становится ясно, что и родителей, и младшую сестру Мину, и всех остальных меньше всего беспокоит, что же в действительности случилось с Чину. Все они думают лишь о себе, о своем личном благополучии, о своем дальнейшем существовании. И когда они всерьез осознают всю трагедию потери по сути дела единственной кормилицы, в семье начинается столпотворение. Уже потеряна всякая надежда на благополучный исход, и нет конца потоку взаимных упреков и оскорблений, когда неожиданно Чину возвращается домой на такси. Ее встречает долгое, удручающее молчание близких...

Индийский журналист Артур Панс из влиятельного киножурнала «Фильмфэр» в обзоре лучших фильмов года назвал «День как день» наиболее зрелой работой Мринала Сена за последние годы. Сам режиссер считает «День как день» своей самой любимой лентой.

Фильм Мринала Сена уже был показан на международном кинофестивале «Фильмотсав-8», проходившем в начале этого года в Бангалуре, демонстрировался на международных кинофестивалях в Канне и Ташкенте. В роли отца героини снялся Сатъя Баннерджи, мать играет жена режиссера Гита Сен. Оператор фильма К. К. Махаджан.

Ю. Корчагов

Италия

Новая лента режиссера Этторе Сколы «Терраса» была одной из самых ожидаемых критикой и зрителями картин этого года. В числе пяти фильмов (вместе с «Городом женщин») «Терраса» представляла итальянское кино на нынешнем Каннском международном кинофестивале. Еще до выхода на экран фильм Сколы вызвал немало толков: в нем показана небольшая группа представителей столичной интеллигенции, часто собирающаяся на террасе городского дома. Одни боялись узнать себя в героях этого едкого сатирического фильма, другие, наоборот, боялись, что не попадут в «групповой портрет на террасе». В числе персонажей ленты — знаменитый журналист, кинопродюсер, сценарист, дама, занимающая важный пост на римском телевидении, один из руководящих работников радио, депутат, свирепый кинокритик, не оставляющий камня на камне от фильмов, направляющихся другим критикам и зрителям... Интерес к картине объясняется и подбором исполнителей: достаточно сказать, что среди них Марчелло Мастоинни, Уго Тоньяцци, Витторио Гассман, Карла Гравина, Жан-Луи Трентиньян, Серж Реджани, Стефания Сандрелли, Стефано Сатта-Флорес.

Герои фильма — люди среднего возраста, даже, скорее, пожилые, переживающие известный духовный и возрастной кризис вместе с той сферой общественной деятельности, к которой они принадлежат, — сферой средств массовой коммуникации буржуазной Италии. Многие из них испытывают усталость, разочарование, критически переосмысливают свое прошлое; все они недовольны своим нынешним положением, семейной жизнью, личными делами. Долгие, бесплодные беседы, которые они ведут летними вечерами на террасе, где собираются, как в своеобразном салоне, дают сатирическую картину жизни римской интеллигентной элиты наших дней.

Фильм вызвал полемику в печати. Некоторые критики отмечают, что лента Сколы в известном смысле заставляет вспомнить о «Сладкой жизни» Феллини. Хотя оценки фильма довольно разноречивы, критика признает, что это одно из самых интересных произведений итальянского кино последнего времени.

Новый фильм под названием «Кофе-экспресс» поставил известный режиссер Нанни Лой. Сюжет ленты подсказан самой жизнью: как отмечает Лой, еще в 1974 году он задумал фильм о безработном — типичном представителе неаполитанской бедноты. Потом, во время съемок для телевидения картины «Поездка во втором классе», режиссер встретил подлинный персонаж — безработного из Неаполя, который, чтобы заработать немного денег, каждую ночь проводил в поездах, нелегально продавая кофе из термоса запоздалым пассажирам. Такой бродячий продавец кофе — герой этого фильма. Роль его исполняет талантливый комедийный актер Нино Манфреди. Микеле Аббаньяно — так зовут героя фильма, — продавая кофе, занимаясь своей незатейливой коммерцией, хочет собрать необходимую сумму для хирургической операции, которая предстоит его сыну, находящемуся в приюте для сирот.

В фильме показаны не только злоключения бродячего торговца, но и раскрыты некоторые стороны неаполитанской социальной действительности...

«Это моя самая хорошая роль, — говорит Манфреди, — она является, быть может, самой трудной попыткой создать правдивый персонаж, избежав стереотипов, слезливой патетики или недостойного шутовства. В фильме я играю человека, выброшенного на обочину жизни, очередную жертву традиционной социальной несправедливости; несмотря ни на что, он пытается работать, чтобы подать пример жизненной стойкости своему сыну» (его играет простой неаполитанец, взятый, как это часто делает Нанни Лой, «прямо с улицы»). Газета «Унига» на-

зывает фильм Лоя «почти неореалистическим» и отмечает, что «у чашечки кофе, предлагаемой героем, горький привкус — привкус горькой действительности»...

Вместе с тем этот фильм, который можно назвать трагикомическим, не свободен, отмечает газета, от некоторой манерности и условности постановки.

Внимание зрителей и кинокритики привлекает новая актерская работа Альберто Сорди, популярность которого в Италии ныне еще больше возросла после многосерийной ретроспективы, состоявшей из фрагментов всех его фильмов, показанной по Римскому телевидению; подготовил и комментировал ее сам Сорди.

Альберто Сорди сыграл Аргана — главную роль в экранизации комедии Мольера «Мнимый больной». Фильм поставил молодой режиссер Тониньо Черви при активном участии самого Сорди. Прославленный комедийный актер предложил перенести действие мольеровской комедии из Франции в Рим. Сохранив время действия (XVII век), режиссер и исполнитель главной роли, однако, внесли в фильм некоторые современные мотивы. Зритель видит в фильме папскую столицу — Рим, раздираемую вооруженной борьбой, которую ведут между собой банды разбойников и папская стража. В «вечном городе» совершаются непрерывные покушения и убийства. Воображаемая болезнь Аргана превращается в фильме в своего рода защиту от опасностей внешнего мира, с которым мнимый больной хочет порвать все связи. Аллюзия весьма очевидна — так же как и другие прозрачные намеки на нынешнее положение в Италии и поведение многих буржуа. Однако концовка фильма сильно отличается от финала комедии: Арган в сопровождении преданной Туанеты вновь начинает выходить из дома, не обращая внимания даже на взрывающуюся чуть ли не у него под ногами бомбу. Этот финал звучит, словно призыв к напуганным терроризмом римлянам возобновить прежнюю нормальную жизнь. Отри-

цательный персонаж Мольера приобретает в исполнении Сорди некоторые привлекательные черты. Критика отмечает человечность образа, новые краски, появившиеся в палитре актера. Вместе с Сорди снимались Лаура Антонелли, Стефано Сатта-Флорес, сын Витторио Де Сика — Кристиан Де Сика, а также французские актеры — Марина Влади и Бернар Блйе.

А. Богемская

Никарагуа

По инициативе Никарагуанского института кино в стране официально запрещен показ американской ленты «Охотник на оленей». Скандальный фильм Майкла Чимино, вызвавший многочисленные протесты общественности в странах, где он демонстрировался до сих пор, квалифицирован как «искажающий истину» и «насквозь фальшивый по своим идеологическим установкам».

В распространенном в Манагуа документе разъясняется, что эта картина грубо искажает смысл и цели освободительной борьбы героического вьетнамского народа, пытаясь представить в выгодном для США свете американскую агрессию в Юго-Восточной Азии; ее демонстрация означала бы осквернение памяти жертв, понесенных страной в битве за свободу. «Вьетнамская революция — родная сестра революции в Никарагуа, — говорится в постановлении репертуарной комиссии киноинститута, — и нападки на вьетнамский народ, в какой бы форме это ни выражалось, означают оскорбление идеалов и принципов мирового революционного движения».

В. Привалов

США

Фильм американского режиссера Вуди Аллена «Манхэттен» начинается с почти документальных кадров Нью-Йорка. Камера скользит по гигантским небоскреbam, заглядывает в бары, движется вдоль набережной...

«Мальчишкой я был влюблен в Нью-Йорк, — говорит Вуди Аллен в интервью корреспонденту журнала «Нувель обсерватор», — привязан к нему и сейчас, хотя теперь могу трезво оценить все его многочисленные недостатки. Но в картине мне хотелось показать город таким, каким я его воспринимал в детстве. По-моему, это довольно точно сочетается с основной идеей «Манхэттена». В центре картины история человека, который видит свой город таким, каким он не существует уже много лет... К сожалению, сегодняшний Нью-Йорк далеко не идиллический город. Когда бы ты ни открыл газету, обязательно натолкнешься на сообщение, что за последние 24 часа в Нью-Йорке совершено пять, шесть, десять убийств... В Центральном парке появились группы молодчиков на роликах, затаптывающих газоны, отнимающих сумочки и кошельки у прохожих... Сейчас в городе — новый всплеск преступности. В состоянии кризиса мы находимся уже много лет... Нью-Йорк — это красивый город, но в нем царят бедность, преступность, разложение. А я, как и герой моего фильма, вырос в этом городе и, конечно, воспринимаю себя его частицей...»

Как и в некоторых предыдущих картинах, Вуди Аллен вылепил героя «Манхэттена» Дэвиса, по мнению критики, как бы смотря в зеркало. Дэвису — сорок два года. Так же, как и сам режиссер в начале своей карьеры, Дэвис пишет скетчи для телевидения, а позднее начинает заниматься редактированием книги, во многом открывшей ему глаза на самого себя. Он был дважды женат и оба раза неудачно. Последнее его увлечение —



юная Треси (Мэри Хэмингуэй), олицетворяющая новое поколение американской молодежи, чье появление было ознаменовано бумом телевидения, наркотиков, «сексуальной революцией». Дэвис, как и многие герои Вуди Аллена, представляет американскую интеллектуальную элиту. Вновь, как и в предыдущих фильмах, это человек неуверенный в себе, в какой-то степени неудачник, антипод «героя-любownika»... Дэвис глубоко переживает, что телевизионная программа, на которой он работает, находится на грани закрытия. С неприязнью говорит он о своих коллегах, которые проводят все свободное время, куря марихуану и до одурения слушая заурадную рок-музыку.

Дэвис верит в добродетельный труд, в любовь, в цельность личности. Он цепляется за свое прошлое, не желая мириться с тем, что стареет...

«Пожалуй, впервые в фильме Вуди Аллена современный интеллектual выведен с таким сарказмом и беспощадностью», — пишет о картине «Манхэттен» рецензент французского журнала «Экран». — Герои ленты — работники средств массовой информации — прессы, телевидения, издательств. С язвительностью и презрением говорит о своем круге Дэвис. Но сам Дэвис мало

чем отличается от окружающей его социальной среды. «Мирок, изображенный Алленом, — отмечается в статье, — каста нью-йоркских интеллектуалов, не способных существовать без бокала спиртного в руке. Самовлюбленность и самолюбование, загнивание и сознание своей беспомощности — вот характерные черты этой общественной прослойки».

Как произошел переход Вуди Аллена от комического к серьезному драматическому жанру?

В Америке, рассказывает в интервью Вуди Аллен, возможно, более, чем где-либо, публика привыкла разделять авторов, пишущих в комедийном и драматическом жанре. Я испытал это на себе в полной мере, так как до прихода в кино выступал со скетчами в кабаре и на телевидении. По мнению американцев, автор смешных сценок не может создать серьезного произведения... В первых своих работах я стремился насмешить публику, причем самым примитивным способом. Позднее я решил затронуть более серьезные темы. И, судя по всему, зрители оценивали эти работы выше. Если раньше моими зри-

телями были главным образом учащиеся колледжей и престарелые любители кроссвордов, то теперь моя аудитория стала шире...

У режиссера спросили:

— Может ли, на ваш взгляд, комедия отражать происходящие в мире события, поднимать серьезные политические проблемы?

— Прекрасно, если режиссер интересуется политикой, если в его творчестве ощущается гражданственность. Но вместе с тем можно сделать смешной бытовой фильм, скажем, о взаимоотношениях отца с сыном, и он будет звучать как политический. Мне хочется поставить картину, посвященную американской политике. Еще в 1971 году я сделал для телевидения сатирическую передачу, которая была запрещена властями. В ней я играл роль советника Белого дома...

Над чем Вуди Аллен работает сейчас? Вот что пишет по этому поводу автор статьи в журнале «Пун»:

Новая картина Аллена пока не имеет названия. Участвующие в ней актеры характеризуют ее как современную романтическую комедию.

Ю. Цветова

Франция

О взаимоотношениях матери и дочери, об их общих житейских радостях и невзгодах рассказывается в картине режиссера Шарлотты Дебрей «Моя дорогая». Всю свою жизнь посвятила Жанна (Мари-Кристин Барро) воспитанию единственной дочери. И вот Сара становится взрослой; желая освободиться от материнской опеки, она уходит из дома. В отчаянии перед одиночеством Жанна пытается найти себя, осознает, что молодость уже прошла, прошла в заботах, в житейских волнениях, в воспитании дочери, теперь оставившей ее. В картине показан крах семьи. Как

протест против зависимости от семейных уз и обязанностей рассматривает Сара (Беатрис Бруно) свой уход из дома. Она начинает новую жизнь, заставляет мать искать для себя новый смысл существования...

«Я с радостью согласилась участвовать в этом фильме, — рассказала в интервью корреспонденту журнала «Синема франсе» актриса Мари-Кристин Барро, — так как его тема оказалась для меня очень близкой. У меня так же, как и у Шарлотты Дебрей, дети уже взрослые, и поэтому проблемы, с которыми сталкивается героиня — мать подрастающей дочери, — мне хорошо знакомы. Изображенные в картине конфликты правдивы и точны...»

«Моя дорогая», по мнению рецензентов, — это не только горестная исповедь одинокой женщины; авторы серьезно размышляют о сегодняшней Франции, в частности анализируют ее проблемы, конфликт поколений. Порожденная западным образом жизни хваленая свобода нравов, раннее вступление женщины во взрослую жизнь создала, как отмечается в интервью «Синема франсе», ситуацию, существовавшую когда-то в средние века — в то время нередко замуж выходили в тринадцать-четырнадцать лет, и матери и дочери очень быстро оказывались в равном положении в обществе...

Французская пресса была единодушна в оценке талантливой игры Мари-Кристин Барро. «В фильме «Моя дорогая», более чем где бы то ни было, она покоряет трогательной правдивостью, — пишет рецензент еженедельника «Нуве́ль обсерватер». — Изображая женщину своего времени, несущую на себе всю тяжесть семейных обязанностей, она словно импровизирует каждый свой жест, каждое слово, каждый взгляд. Безусловно, сценарий глубоко прочувствован ею...»

Мари-Кристин Барро известна во Франции, скорее, как драматическая актриса. В театре она играла в пьесах таких классиков, как Золя, Мопассан, Мюссе, Пиранделло, Мориака... «Считалось, — рассказывает актриса, — если у меня голу-



Мари-Кристин Барро в фильме «Моя дорогая», режиссер Шарлотта Дебрей (фото из журнала «Синема франсе», Франция)

бые глаза и светлые волосы, то я подхожу лишь для исполнения романтических ролей, зрителю пришлось бы видеть меня плачущей. Я же всегда стремилась играть сильных энергичных героинь. Этим мне близка роль Лоренс в фильме «Дикое государство» (одна из последних работ Мари-Кристин Барро — в фильме «Кузен и кузина» Жан-Шарля Тачелла, демонстрировавшемся в рамках Недели французского кино в Москве).

«В последнее время во французском кино, — говорит Мари-Кристин Барро, — пожалуй, стало чуть больше интересных женских ролей. Не побоюсь сказать, что наши сценаристы зарекомендовали себя, как ярые женоненавистники. Схема всегда примерно одна и та же: главный герой — мужчина и где-то

на втором плане жена или любовница. Я же стремлюсь к тому, чтобы не быть просто спутницей мужчины, с которым что-то происходит... Часто после первого прочтения сценария я спрашивала режиссера: скажите, что же представляет собой ваша героиня, кроме того, что она подруга главного героя? Как правило, никакого вразумительного ответа я не получала»...

Мари-Кристин Барро начала свою актерскую карьеру четырнадцать лет назад. Сейчас актриса готовится к роли известного французского физика Мари Скловской-Кюри.

Ю. Чижова

Чехословакия

Традиционный Фестиваль чешских и словацких фильмов 1980 года проходил в городе Кошице, где 35 лет назад правительство Национального фронта приняло историческую Кошицкую программу, ознаменовавшую создание основ новой, народно-демократической Чехословакии. Из сорока шести представленных фильмов тридцать три снято на «Баррандове», три — на киностудии в Готвальдове, десять — на брагиславской «Колибе». Нынешний фестиваль подвел итоги 35-летнего развития чехословацкой социалистической кинематографии.

По рекомендации специальной комиссии, возглавляемой заслуженным деятелем искусств Андреем Леттрихом, комитет XVIII национального кинофестиваля ЧССР присудил первую премию картине «Гусята» (режиссер Карел Смычек). В числе фильмов, отмеченных на фестивале, — «Смерть по заказу» (режиссер Мартин Голлий), «Суровая равнина» (режиссер Ярослав Соукуп), «Смерть туристов» (режиссер Индржих Поллак), «Любовь под каплями дождя» (режиссер Карел Кахния). Специальная премия посмертно присуждена писате-

За рубежом

лю Яну Отченашеку за большой вклад в кинодраматургию. Лучшим оператором признан Яромир Шофр (работы 1979 года); лучшим композитором — Карел Мареш (музыка к фильму «Гордубал»). Премию за лучшее исполнение женской роли получила Божидара Турзонова (за создание женских образов в ряде фильмов последнего времени), за лучшее исполнение мужской роли — Милош Копецкий (главная роль в фильме «Дело Кралика»). Почетными дипломами отмечены режиссеры Отакар Фук («Пятница — не выходной»), оператор Станислав Сомолани («Подружки»), актер Владимир Кратин (исполнитель главной роли в фильме «Хрупкие отношения»). С успехом демонстрировались на фестивале картины «Параграф 224», «Охота на кошку», «Бронтозавр», «Божественная Эмма», «Концерт в конце лета». С интересом была встречена музыкальная комедия одного из дебютантов фестиваля, баррандовского режиссера Томаша Свободы «Свадебное путешествие часовщика по коралловому морю».

Как отмечала чехословацкая пресса, в целом произведения, представленные на фестивале, вносят заметный вклад в дальнейшее развитие чехословацкого социалистического киноискусства. Однако актив чехословацких кинематографистов, состоявшийся в дни киносмотра, отметил ряд нерешенных проблем, наиболее существенной из которых является недостаточно высокий уровень литературных сценариев. Генеральный директор «Чехословацкого фильма» Иржи Пурш в своем докладе подчеркнул, что вследствие невнимательного отношения к литературному сценарию на первоначальном этапе порой появляются произведения неопределенного жанра, не до конца используются специфические возможности кинематографа.

Работники чехословацкой кинематографии приняли заявление, в котором, в частности, говорится: «Мы считаем своим долгом отдать голос в поддержку принципиальной мирной политики Советского Союза и других социалистических стран. От каждого из нас зависит, какими

будут последующие годы. Мы и в дальнейшем будем работать над фильмами, пронизанными духом социалистического гуманизма, которые вносят свой вклад в мирную, созидательную жизнь, отвечают на жгучие вопросы современности, духовно обогащают трудящихся».

XVIII фестиваль чешских и словацких фильмов был продолжен в городе Пиештины. На суд публики и жюри были представлены короткометражные фильмы: 101 из 1800 документальных, публицистических, научно-популярных и мультипликационных лент, созданных на чехословацких киностудиях в 1979 году. На заседании актива фестиваля отмечалось, что по сравнению с предшествующим периодом сделан значительный шаг вперед в области документального, публицистического и научно-популярного кино. Особенно заметные успехи делают чехословацкие мультипликаторы; многие их работы по достоинству отмечены на международных кинофорумах последних лет. Замечательные традиции мастеров старшего поколения продолжает талантливая молодежь, о чем, в частности, свидетельствует Главная премия Западнберлинского фестиваля, недавно полученная режиссером и художником Петром Сисом за фильм «Головы». Успех чехословацкой мультипликации в прошлом году был настолько велик (премии на фестивалях в Москве, Канне, Лейпциге, Тампере, Варне, Одессе, Цорке, Загребе), что комитет нынешнего фестиваля допустил на конкурс лишь те фильмы, которые до сих пор не демонстрировались на международных киносмотре.

Главная премия фестиваля в категории документального кино была присуждена фильму «Семена ненависти» режиссера Драгослава Голуба — «за глубокий анализ истории фашизма в Судетской области». В категории публицистического кино главной премией отмечена картина «Порок» режиссера Богуслава Мусила — «за отражение опасных явлений, которые ставят под угрозу здоровье молодого поколения». Из научно-популярных фильмов высшей награды удостоен фильм Микулаша Рикотти «Татран-

ская серна» — «за высокие художественные достоинства и профессиональный подход к теме охраны окружающей среды». Среди мультипликационных картин первой премией была отмечена лента «Он у нас единственный».

Знаменательная дата, 140-я годовщина со дня рождения выдающегося чешского писателя Якуба Арбеса, отмечена кинематографистами ЧССР созданием фильма об этом известном прозаике, впервые применившем форму, названную им «романето». Так называется и фильм об Арбесе. «Романето» — вторая работа молодого сценариста и режиссера Ярослава Соукупы, дебютировавшего в прошлом году картиной «Суровая равнина». В роли Якуба Арбеса снимается Виктор Прайсс.

Н. Зимянина

ВСЕСОЮЗНАЯ
Орд. «ЗНАК ПОЧЕТА»
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
КОНТРОЛЬНЫЙ ЭКЗЕМПЛЯР
1980 г.



С 80-летием



Брумберг Зинаиду Семеновну, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР, поставившую (совместно с В. Брумберг) мультипликационные фильмы «Заяц-портной», «Кот в сапогах», «Пропавшая грамота», «Ночь перед Рождеством», «Три толстяка», «Кентервильское привидение», «С борю по сосенке» и другие.

С 80-летием



Прута Иосифа Леонидовича, кинодраматурга, автора сценариев «Тринадцать», «Секретарь райкома», «Ждите нас на рассвете» (совместно с Э. Лотяну), «Взрыв после полуночи» и многих других.

С 75-летием



Борисова Александра Федоровича, народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии РСФСР, снимавшегося в фильмах «Академик Иван Павлов», «Мусоргский», «Вольница», «Война и мир», «Зеленая карета», «Здесь наш дом» и других.

С 70-летием



Кристи Леонида Михайловича, кинорежиссера, лауреата Ленинской и Государственных премий, народного артиста РСФСР, заслуженного деятеля искусств Литовской ССР, поставившего документальные фильмы «Спортивная слава», «Страница истории», «Дома и люди», «За высью — высь», «А. Твардовский», «История одного мундира», «Ленин и время» (совместно с А. Иванкиным) и многие другие.

С 50-летием



Железнякова Валентина Николаевна, оператора, заслуженного деятеля искусств РСФСР, принимавшего участие в создании фильмов «Красная площадь», «Свеаборг», «Четвертый», «Дети Ванюшина», «Легенда о Тиле» и многих других.



Алексей Баталов

Анна Каменкова

Александр Фатюшин

Ирина Шевчук

Фото В. Бондарева,
Н. Гнисяка,
В. Плотникова

